[illegible]

hohe Frau von Milo.

[illegible]

[illegible]

Veit Valentin

[illegible]

[illegible]

Die
hohe Frau von Milo.

Eine ästhetische Untersuchung

von

Veit Valentin.

Mit vier Tafeln zum Theil geometrischer Zeichnungen.

Berlin.
Druck und Verlag von G. Reimer.
1872.

Vorwort.

Der Kern dieser Abhandlung ist schon vor dem Kriege fertig und zum Druck bereit gewesen, als dieser aufgeschoben werden musste (vgl. § 1). Dies hat mir die Möglichkeit gegeben auch noch die wichtigeren neueren, den hier behandelten Gegenstand betreffenden Arbeiten vor und nach der Belagerung von Paris, die wissenschaftliche Arbeit Fröhner's so wie die dieses Prädicat schwerlich verdienende Ravaisson's, zu benutzen. Beide Arbeiten jedoch haben das im ersten Paragraphen über den Stand der Untersuchung Gesagte nicht modificirt. Besonders hervorheben muss ich das freundliche Entgegenkommen das mir von Allen zu Theil wurde, an die ich mich um Unterstützung wandte. Herr Professor Lucae vor Allen, den ich aus seinen gediegenen und geistvollen Vorlesungen sowohl im Hörsaal der Anatomie als auch im Städel'schen Institut als Lehrer verehre, hat mir im befreundeten Umgang treffliche Winke über die anatomischen Verhältnisse der melischen Statue gegeben, und ich halte es für keinen geringen Vortheil dass Alles was in dem Abschnitt „Anatomische Betrachtung“ steht, in Uebereinstimmung mit ihm gesagt ist. Auch von künstlerischer Seite ist mir freundliche Hülfe gewährt worden, wie der Restaurationsversuch beweist, welcher von einem Bildhauer modellirt ist, der wie wenige in den Geist der Antike eingedrungen ist. Die Zeichnungen aber hat Herr Maler Junker mit solchem Interesse für die Sache und so liebevollem Eingehen gemacht dass ich ihm auch hier meinen Dank aussprechen muss, ebenso wie Herrn Gammici, der mir den Gypsabdruck der einen florentinischen Gemme bereitwilligst übersandte, und Herrn August Schlimbach, dessen Besprechung der geometrischen Zeichnung im „Anhang“ nicht verfehlen wird zu ihrer Würdigung bei ihrer ersten Einführung auf dem Gebiete der Kunstkritik beizutragen.

In wahrhaft fürstlicher Weise hat mich Fürst Alessandro Torlonia überrascht: als ich mich an ihn mit der Bitte wandte einem römischen Photographen die Erlaubniss zur Aufnahme der in seinem Besitz befindlichen Venusstatue zu geben, sandte er mir als Antwort in doppeltem Exemplar eine grosse, besonders angefertigte Photographie sowie den Catalog seiner herrlichen Sammlung. Ich wiederhole hier öffentlich den Dank für diese Freundlichkeit, die es mir ermöglichte die interessante „Venus Torlonia" in authentischer Nachbildung der melischen Statue gegenüberzustellen.

So möge denn das im Entstehen mit so viel Freundlichkeit unterstützte und vom Herrn Verleger reich ausgestattete Buch gutem Geschicke entgegengehen.

Frankfurt a. M. den 17. Mai 1872.

Veit Valentin.

1. Stand der Untersuchung.

Vor fünfzig Jahren *) wurde die seitdem mit dem Namen der Venus von Milo bezeichnete Statue, in der bekannten Weise verstümmelt **), aufgefunden. Allein trotzdem dieses für die Beurtheilung der griechischen Sculptur epochemachende Werk der bildenden Kunst jetzt schon seine halbhundertjährige Wiedererstehung feiert, ist

*) Die Herausgabe dieser Untersuchung war für 1870 bestimmt. Als aber Ares das gewaltige Schlachtengetümmel erregte, da blieb natürlich auch hier wieder für Aphrodite nur übrig des Diomedes Wort zu befolgen:

Εἶκε, Διὸς θύγατερ, πολέμου καὶ δηιοτῆτος.

**) Quatremère-de-Quincy beschreibt den Zustand der des linken Armes ganz, des rechten fast ganz beraubten Statue folgendermassen (Sur la statue antique de Vénus découverte dans l'île de Milo en 1820. Paris 1821) p. 11 f.: „Sa hauteur est de six pieds trois pouces [nach Clarac, Notice sur la statue antique de Vénus Victrix découverte dans l'île de Milo en 1820. Paris 1821, p. 11: 6 pieds 3 pouc. 3 lig. oder 2 mètres 38 millimètres. Er fügt hinzu: „Si elle étoit entièrement droite, elle auroit 6 pieds 5 pouces 3 lignes". Nach Kopflängen gemessen, habe sie 8,55 Köpfe, welche letztere Angabe er in seiner Description du Louvre I. p. 199 N. 1 berichtigt: statt 8 têtes 2 parties 5 minutes (1 tête = 4 parties à 12 minutes) habe sie 7 têtes 3 parties 5 minutes]. Elle se compose de deux morceaux de marbre, qui, au moyen d'un joint pratiqué dans les plis de la draperie dont est couverte la partie inférieure du corps, s'ajustaient avec une telle précision, que l'on ne pouvait, en aucune sorte, s'apercevoir de cette réunion de deux blocs. Par un bonheur assez rare, la tête n'a point été détachée du corps, et la seule extrémité du nez ayant été cassée, on ne saurait regarder la restauration qui en a été faite comme capable d'affecter le moins du monde l'intégrité de cette tête. Sa conservation est entière, sauf la touffe de cheveux par derrière, dont un fil du marbre a pu opérer la désunion, dans les secousses que le bloc aura éprouvées. Cette touffe ayant été consolidée à sa place, la désunion est imperceptible. Quelques petites fractures ont eu lieu au bout des oreilles, pour en arracher les pendants dont on les orna ...... Le corps de la statue est également bien conservé, sauf quelques petites lésions que le moindre soin peut faire disparaitre. La plus grave cependant est celle d'un trou pratiqué au côté droit du sternum pour recevoir un crampon qui devait soutenir le bras droit, dont il a été fait une restitution si malhabile, à une époque inconnue, qu'on n'a pas cru pouvoir le reproduire". Eine noch ausführlichere Beschreibung des Zustandes, sowie eine dramatisch-lebendige Schilderung des Erwerbs der Statue bis zu seiner vollständigen Sicherung giebt Clarac in der ersten Hälfte der oben erwähnten Notice etc. Einige weitere Einzelheiten aus ihm sind: „Le bras droit ne s'est conservé que depuis l'épaule jusqu' à quelques pouces au-dessus du coude", p 22. „Le pied droit, qui est très beau, n'a perdu que l'extrémité du pouce". p 24. Das oben erwähnte Loch beschreibt er so: „Au-dessus de la hanche droite et à la hauteur du coude on voit un trou d'un pouce et demi environ en carré sur deux de profondeur". Auf unserer Zeichnung Fig. 1 ist es nach der von Clarac gegebenen Abbildung angedeutet, ebenso wie die Linie, auf welcher die Zusammenfügung der beiden Theile lauft.

es doch bis auf den heutigen Tag für die wissenschaftliche Erkenntniss ein ungelöstes Räthsel: keine der mancherlei versuchten Erklärungen und Ergänzungen hat sich allgemeine Anerkennung verschaffen können *). Der Grund hiervon liegt in der bei der Erklärung befolgten Methode der Untersuchung, welche ihr Augenmerk allein darauf gerichtet hat, wer und was dargestellt sei. Hierfür lassen sich jedoch erst dann wirklich beweisende Gründe geben, wenn vorher nachgewiesen wird, welcher Art die Darstellung ist. Dieser Weg soll hier eingeschlagen werden.

2. Gang der Untersuchung.

Da die Art der Darstellung eines Bildwerkes sich nicht aus der Vergleichung mit anderen etwa ähnlichen Bildwerken ergeben kann wenn nicht eine direkte Abhängigkeit des einen Kunstwerkes von dem anderen nachweisbar ist, ein solcher Nachweis aber für die melische Statue nicht vorliegt, so muss die Art der Darstellung aus der Betrachtung des zu untersuchenden Kunstwerkes allein erwiesen werden. Hierfür kommen zweierlei Gründe zur Anwendung: äussere, auf die physische Beschaffenheit des dargestellten Körpers bezügliche, für welche die Anatomie die Stütze darbietet, und innere, auf die psychische Beschaffenheit der dargestellten Persönlichkeit bezügliche, für deren Erkennung durch die vorangehende Untersuchung der physischen Beschaffenheit des Körpers der Boden gewonnen wird. Im Anschluss an diese Untersuchung sind die bereits sonst ausgesprochenen Ansichten zu prüfen, sowie die Berechtigung für die Folgerungen aus der Vergleichung mit ähnlichen Bildwerken zu untersuchen, woran sich sodann die Fragen nach dem Was und dem Wer der Darstellung anschliessen.

3. Die Arten der Darstellung.

Es giebt in der bildenden Kunst zwei Arten der Darstellung: die typische und die dramatische. Diese bisher noch nicht als Grundlage einer wissenschaftlichen Unter-

*) So sagen Wieseler (Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst II. S. 143): „So sehr man in der Würdigung der künstlerischen Verdienste der Statue im Allgemeinen übereinstimmt, ebensowenig ist man über die Weise, wie sie zu ergänzen sei, und über die Zeit, aus der sie kommen möge, derselben Ansicht"; Friederichs in seinen „Bausteinen zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik": „Die Ergänzung der Statue und somit das Motiv derselben ist trotz vieler Untersuchungen noch nicht mit voller Sicherheit anzugeben", und nach kurzer übersichtlicher Darstellung der bisherigen Erklärungen mit besonderer Beziehung auf die durch die Betrachtung der Basis und die angeblichen Fragmente des Arms und der Hand sich ergebenden Schwierigkeiten: „Einstweilen bleibt nichts Anderes übrig, als sich einer bestimmten Meinung zu enthalten" S. 333. Overbeck in seiner neuen Ausgabe der „Geschichte der griechischen Plastik" von 1869, in welcher er der Besprechung der melischen Statue einen grösseren Abschnitt als früher widmet (II. S. 323—332), sagt sogar S. 323: „dass man weiter als bis zur Aufstellung einer relativ wahrscheinlichsten Ansicht nach Lage der Sache und mit den bisher vorhandenen Mitteln der Kritik schwerlich gelangen kann". Da nun in Folgendem in der That ein bisher nicht versuchter Gang der Untersuchung eingeschlagen wird, so glaube ich die bisher vorhandenen oder vielmehr die bisher benutzten Mittel der Kritik erweitern und daher auch zu einem sichereren Resultat als das von O. in Aussicht gestellte ist, gelangen zu können.

suchung angewandten Unterschiede*) sind nicht zu verwechseln mit der gewöhnlichen Unterscheidung der Ruhe und der Bewegung, mit welchen Begriffen sich jene keineswegs decken.

Unter typischer Darstellungsweise ist diejenige zu verstehen, welche den bleibenden Charakter eines Wesens, zusammengefasst in einer einzigen Form der Erscheinung, zur Anschauung bringt. Dieser Charakter kann je nach dem eigenthümlichen Wesen der dargestellten Persönlichkeit in der Ruhe oder in der Bewegung am unverkennbarsten hervortreten, und jenachdem wird der Künstler die Gestalt in Ruhe oder in Bewegung darstellen — sie bleibt immerhin typisch, auch im letzteren Falle, in welchem die bildliche Darstellung nicht anders als einen einzelnen Moment auffassen kann; aber dieser Moment ist nicht um seiner selbst willen, sondern nur zur Charakterisirung da und ist somit gerade typisch.

Dramatisch wird die Darstellungsweise dann wenn eine bestimmte einzelne Handlung den Vorwurf bildet. Da die einzelne Handlung immer wesentlich mit hervorgeht aus dem gesammten, bleibenden Charakter, so liegt der dramatischen Darstellung die typische Auffassung zu Grunde, aber modificirt durch die mit der einzelnen Handlung neu eingetretenen Momente der Auffassung. Typisch war z. B. der Zeus zu Olympia, von welchem uns noch einige elische Münzen eine Vorstellung gewähren mögen (abgebildet bei Overbeck, Gesch. der gr. Plastik 2. Aufl. S. 230, und nach neuen Zeichnungen in seiner „Griechischen Kunstmythologie“ Band I, Münztafel I, 34 und II, 4. Auch bei Lübke, Grundriss der Kunstgeschichte, 5. Auflage, 1871. S. 126 Fig. 84). Die Bewegung, welche im Ausstrecken des Armes und im Heranfliegen der auf seiner Hand schwebenden Siegesgöttin hervortrat, war nicht darauf berechnet eine bestimmte einzelne Handlung zur Anschauung zu bringen, welche im nächsten Augenblick in eine andere, durch die eben stattfindende erst ermöglichte, überginge; sie diente vielmehr nur zur Charakterisirung des Gottes, dessen bleibender Charakter die Herrschaft über Alle ist, zu dem der Sieg sich stets wendet und der ihn huldvoll verleihen kann. In der Vorstellung der Beschauer blieb daher gerade die so bewegte Gestalt des Gottes als treffendster Ausdruck seines Wesens unverändert haften. In der dramatischen Darstellung, wie z. B. auf dem Cameo des Athenion (Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst II. Taf. III, 34) musste der Künstler die typische Auffassung zu Grunde legen: Zeus muss sogleich als solcher erkannt werden. Aber wenn er hier den Arm ausstreckt, so geschieht es um den Donnerkeil auf die Giganten zu schleudern: der nächste Augenblick wird schon eine ganz veränderte Lage zeigen und die Vorstellung des Beschauers wird angeregt diesen nothwendig folgenden Moment, der erst den vollendeten Sieg des Gottes enthält, sich fortbildend vorzustellen. Hier ist also die einzelne momentane Handlung dargestellt, die den Uebergang zu einem

*) Zur Erläuterung einzelner Gruppen innerhalb einer grossen Composition habe ich sie bereits in der Untersuchung des künstlerischen Gehaltes einiger Vasenbilder benutzt. Vgl. meinen „Orpheus und Herakles in der Unterwelt“ (Berlin 1865, G. Reimer) S. 36 ff. S. 45—49.

nenen Zustand bildet; sie ist der Gegenstand der Darstellung selbst, nicht wie bei der typischen nur das Mittel zur Charakterisirung.

Im Dramatischen ist somit das Momentane immer, im Typischen dann vorhanden, wenn der Charakter gerade durch eine Bewegung dargestellt wird. Der Ausdruck „das Momentane" statt des Ausdrucks „das Dramatische" ist daher ungenügend. Die typische Darstellung entrückt den Beschauer der Empfindung der Zeit, die dramatische fesselt ihn an einen einzelnen flüchtigen Moment.

4. Wichtigkeit dieses Unterschiedes.

Die Wichtigkeit der Unterscheidung dieser beiden Darstellungsarten tritt nicht nur bei der Erklärung einzelner räthselhafter Kunstwerke hervor; sie erstreckt sich vielmehr auf die Entwicklung der Kunst überhaupt und somit auch auf die Kunstgeschichte. Verfolgt man einerseits den Process der im Menschen bis zur Entstehung eines Werkes der bildenden Kunst immer vor sich geht und daher ebenso auch bei den ersten Versuchen vor sich gegangen sein muss, und andrerseits den Gang der Entwicklung der sich historisch von solchen ersten Versuchen an bis zur höchsten Stufe der Vollendung und wiederum bis zum Verfall der Kunst vollzieht, so ergiebt sich in beiden Fällen das, nothwendig gleiche, Resultat dass die typische Darstellungsweise der dramatischen ebenso historisch vorangeht, wie sie ihr sachlich zu Grunde liegt. Da unsere ganze Untersuchung auf diese Unterscheidung sich gründet und diese zugleich wegen ihrer Bedeutsamkeit den Anspruch machen darf recht betont zu werden, so soll hier zu ihrer gründlicheren Erläuterung die Entstehung der beiden Darstellungsweisen auf den eben angedeuteten Wegen ihrer inneren theoretischen und äusseren historischen Entwicklung in kurzen Zügen angedeutet werden.

5. Die innere Entwicklung. Das Typische.

Bei der Schöpfung eines Werkes der Kunst ist, abgesehen von dem die Schöpfung überhaupt veranlassenden Drang nach einer Gestaltung die fähig wäre einer vorhandenen Empfindung als genügender Ausdruck zu dienen, der rein sachliche Vorgang folgender. Der Mensch löst vermöge seiner Vorstellungsfähigkeit durch dauerndes oder häufig wiederholtes Anschauen desselben Gegenstandes oder einer Reihe im Einzelnen zwar verschiedener, im Wesentlichen aber gleichartiger Gegenstände von diesen ein in seiner Vorstellung haften bleibendes Bild ab. Dieses Bild begreift auf dem Gebiete der sinnlichen Anschauung ebenso alle einzelnen gleichartigen Gegenstände unter sich, wie es der Begriff auf dem Gebiete des Denkens thut. Diese letztere Abstraction ist sogar überhaupt nur eine höhere Stufe jenes Vorganges auf dem Gebiete des Sinnlichen; wir können daher diesen selbst, sowie das durch ihn entstandene Bild in der Vorstellung, als die sinnliche Abstraction, im Gegensatz zu der begrifflichen Abstraction, bezeichnen. Dieses so durch Abstrahiren des Einzelnen und Festhalten

des hauptsächlichen Gemeinsamen entstandene Bild muss seiner Entstehung gemäss den bleibenden dauernden Charakter eines Gegenstandes aufweisen, da es ja durch Abstreifung alles Zufälligen, nur Momentanen hervorgebracht worden ist. Wird nun ein derartiges, durch sinnliche Abstraction entstandenes Bild aus der Vorstellung auf einen äusseren Stoff übertragen, so muss nothwendig die so entstehende bildliche Darstellung denselben Charakter des Bleibenden, alles nur Momentane Ausschliessenden tragen, die befolgte Darstellungsweise somit die typische sein. Tritt in ihr eine Handlung hervor, so muss diese mit solcher Nothwendigkeit aus der Eigenthümlichkeit des dargestellten Wesens hervorgehen, dass dieses für gewöhnlich ohne jene Handlung gar nicht zu denken ist. Die Handlung dient somit gerade zur Darstellung des Typus.

6. Uebergang zum Dramatischen.

Während das Typische sein natürliches Gebiet in der Darstellung einzelner Wesen hat, tritt das Dramatische in sein Recht, sobald mehrere Wesen zusammen dargestellt werden. Denn mit dem Zusammentreten von Individuen wird zunächst die Zeitlosigkeit wenigstens insoweit aufgehoben als die zugleich dargestellten Individuen auch als einander gleichzeitig gedacht sein müssen und so dem Beschauer die Vorstellung der Zeit überhaupt wach gerufen wird. Ferner ist es natürlich dass in der Art des Zusammentretens der Grund ausgesprochen liegt, weshalb es überhaupt stattfindet. Die Aufweisung dieser Berechtigung nun vollzieht sich am einfachsten durch eine die Individuen verknüpfende Handlung, wie ja ohne eine solche ein Verkehr lebendiger Wesen überhaupt nicht denkbar ist. Hiernach müsste die dramatische Darstellungsweise eintreten sobald mehrere Individuen als zu einander gehörend und in Beziehung stehend zur Anschauung gebracht werden. Allein die Entwicklung geht in der Wirklichkeit nur ganz allmählich vor sich, weil die Kunstfertigkeit nicht gleichen Schritt mit der schöpferischen Phantasie hält. So entsteht die interessante Periode des Uebergangs, in welcher die Gegenstände der Darstellung bereits dramatisch, die Darstellungsweise jedoch noch typisch ist. Zuerst werden daher auch nur solche Gegenstände der Darstellung gewählt, die durch ihre häufige Wiederholung noch am meisten den Charakter des Typischen zeigen, wie der alltägliche Verkehr im Gespräch, Festzüge, Opferhandlungen u. s. w. Allmählich denkt sich der Künstler auch bestimmte Persönlichkeiten unter den in solchen Beziehungen zur Anschauung gebrachten Individuen; aber erst langsam kommt er dazu den Gegenstand wirklich dramatisch zu gestalten.

7. Das Dramatische.

Das Auftreten der wirklich dramatischen Darstellungsweise bezeichnet einen mächtigen Fortschritt in der Entwicklung der Kunst. Der Grund hiervon liegt in der grösseren Schwierigkeit des ihr vorangehenden Processes in der Vorstellung des schaffenden Menschen. Da das Dramatische nur einen einzelnen rasch vorübergehenden, aber natürlich möglichst ausdrucksvollen Moment wiedergiebt, so hat zuerst die

Vorstellung durch die sinnliche Abstraction einen solchen bei Betrachtung der Wirklichkeit zu erfassen und in sich zu bewahren. Dies wird dadurch erschwert dass einmal die gestattete Zeit für die Auffassung solcher Momente der Natur der Sache nach nur eine äusserst kurze sein kann, und dass zweitens solche Momente, wenn sie sich überhaupt wiederholen, dies selten in gleicher Natürlichkeit und Unbefangenheit, oder mit gleicher Schärfe des Ausdrucks thun. Das Auffassungsvermögen muss daher in Bezug auf seine Raschheit wie seine Treue ein sehr ausgebildetes sein, und die gleiche Forderung tritt auch für die Urtheilskraft ein, damit aus der Reihenfolge rasch sich ablösender, einander aufhebender Momente der für die bildliche Darstellung wirkungsvollste sicher erkannt werde. Dies Alles ist aber erst nach langer Kunstübung möglich. Treten nun zwei oder mehrere Individuen zusammen, so sind ihre Beziehungen durch die unmittelbare körperliche Gegenwart leichter zu erfassen und zu veranschaulichen. Schwieriger wird es, wenn die Handlung sich auf ein alleinstehendes Wesen beschränkt oder Bezug nimmt auf andere, in der Phantasie erst noch hinzuzudenkende, die für den Betrachter des Bildwerks somit gleichfalls aus diesem zu erkennen sind. Hierdurch wird die Forderung an die Prägnanz des dargestellten Momentes wesentlich erhöht, weshalb solche Einzelwerke besonders in die Zeit der Kunstentwicklung gehören, in welcher die Lust an der Kühnheit der Darstellung bereits an die Stelle des echten poetischen Gehaltes einer maassvollen, die Kunst in ihrer höchsten Blüthe darstellenden Zeit getreten ist. Verfolgt man die Entwicklung noch einen Schritt weiter, so sieht man den Realismus eintreten, der darin besteht dass das bis dahin allen Darstellungen zu Grunde liegende Typische sich ganz verliert, indem das Einzelne abconterfeit wird, wie es in einem besonderen Momente wirklich war, ohne dass eine sinnliche Abstraction gleichartiger Objekte vorangegangen wäre. Hierdurch aber geht die in dem Typischen begründete Allgemeingültigkeit der einzelnen künstlerischen Darstellung verloren. Das Aufgeben des Typischen, welches dem Beschauer wie es gerade von dem bestimmten schaffenden Individuum seiner Eigenthümlichkeit gemäss aufgefasst worden ist, als dessen „Styl“ in die Empfindung tritt, leitet darum den Verfall einer einzelnen Kunstentwicklung ein; die Rückkehr zur sinnlichen Abstraction aus der Wirklichkeit, die Neuschöpfung des Typischen, beginnt eine jede neue Entwicklung. Hieraus erklärt sich auch, wie der Styl im Anfang einer Kunstentwicklung hart und gleichsam generell ist, da die sinnliche Abstraction sich zunächst an das Hervorstechendste hält, dies aber Gemeingut ist, während er im Verlauf der Entwicklung immer zärter und individueller wird, weil die sinnliche Abstraction mehr und mehr die feineren Unterschiede zu erfassen versteht, dies aber je mehr und mehr von der Auffassungsfähigkeit des Einzelnen abhängt.

8. Die historische Entwicklung.

Mit dieser inneren Entwicklung stimmt naturgemäss auch die historische in der Weise überein dass überall die typische Darstellungsweise der dramatischen vor-

angeht, aber selbstverständlich als besondere Darstellungsweise auch dann keineswegs aufhört, sobald sich jene entwickelt hat. Vielmehr giebt es ganze Gebiete, auf welchen sie in ihrem vollen Rechte ist und gar nicht verdrängt werden kann. Als älteste Denkmäler der bildenden Kunst dürfen wohl die im Dienste der Architektur stehenden bildlichen Darstellungen und die Götterbilder betrachtet werden, welche letztere, wo sie im Rahmen einer Architektur erscheinen, sich dieser gleichfalls anschmiegen müssen. Alle in der Architektur erscheinenden bildlichen Darstellungen sind typisch; sollen sie ja doch, wie die Architektur selbst, den Eindruck des Bleibenden, ruhig und unveränderlich Dauernden machen, den jede dramatische Bewegung stören würde. Dahin gehören die bildlichen Darstellungen an den Kapitälen, mögen diese Pflanzen-, Thier- oder Menschenbilder sein. Die Pflanze wird nicht als in fröhlichem Wachsthum begriffen dargestellt, welches den Gedanken an eine Weiterentwickelung aufkommen liesse; sie ist ein Abgeschlossenes, Fertiges, sich stets Gleichbleibendes. In diesem Zug stimmen die indischen und die ägyptischen Kapitäle, trotz der Verschiedenartigkeit der Pflanzen selbst, durchaus mit den griechischen überein. Ein Gleiches ist der Fall, wenn Thiere, wie Stiere oder Einhörner in Persepolis, Menschen- oder Götterköpfe in Aegypten, am Kapitäl auftreten, und der gleiche Charakter bleibt bei der höchsten Ausbildung dieser Richtung, den hoheitsvollen Karyatiden am Erechtheion, sowie bei ähnlichen Darstellungen der gemalten Architektur der Vasenbilder und der pompeianischen Wandgemälde. Nicht minder tritt das Typische bei entsprechenden Darstellungen der mittelalterlichen Architektur hervor, und es kann überhaupt nirgends anders sein, ohne dass die gewollte Absicht verfehlt wäre. Ebenso sind typisch die vor den Tempeln und Palästen aufgestellten Thiere und phantastischen Gestalten, wie die Löwen am Thor zu Mykenä, die Sphinxe in Aegypten, die geheimnissvollen Wächter am Portal von Khorsabad (abgebildet z. B. bei Lübke, Kunstgeschichte Fig. 34) u. s. w. Hieran schliessen sich die in der Ornamentik angewandten Darstellungen, wofür namentlich die früheste Periode der griechischen Vasenmalerei interessante Beispiele liefert, indem die ältesten Vasen nur ornamentale Darstellungen aus der Pflanzen- und Thierwelt geben, ja „auch die menschlichen Darstellungen haben einen ganz ornamentalen Charakter. Processionen, Kampfscenen ohne individuelle Bedeutung geben nur ein Motiv für symmetrisch geordnete Reihen ab, die sich mit den Thier- und Ornamentenreihen ganz gleichartig verbinden“ (Otto Jahn, Aus der Alterthumswissenschaft. Die griechischen bemalten Vasen S. 315). Die andere älteste Art von Denkmälern bildender Kunst sind die Cultusbilder, in welchen dem Menschen sinnlich der Charakter der Gottheit entgegentreten sollte, zu der er sich um Hülfe wandte. Sie durften daher nicht als gleichfalls der Zeit unterworfen und in einzelner Handlung begriffen erscheinen, sondern das Ewige, Unveränderliche ihres Wesens, und darin liegt eben das Trostspendende, Vertrauen Erweckende, aufweisen. Als Mittel der Darstellungen mussten daher solche Züge gewählt werden, die fähig wären den gewünschten Eindruck des Bleibenden hervorzubringen. Die Darstellungsweise konnte demnach nur die typische sein, und sie ist es auch gewesen, wie ein Blick auf

die Darstellungen der orientalischen und ägyptischen sowohl als auch der griechischen Cultusgötterbilder lehrt. Sehr deutlich tritt der Unterschied hervor, wenn beide Darstellungsweisen sich vereint zeigen, wie die typische Gestalt der Pallas unter den Kämpfern im westlichen Giebelfeld des Aeginetischen Athenatempels (Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst Tafel VII.) oder auf einem den Raub der Kassandra vor dem Palladion darstellenden Vasenbild (ebendaselbst Tafel I, 7), oder wenn gar ein und dieselbe Persönlichkeit, wie eine Göttin, einmal typisch als Cultusbild, dann dramatisch als in die Handlung eingreifende Individualität auf dem Kunstwerke sich zeigt, wie es mit der Artemis bei der Opferung der Iphigenia auf einem pompeianischen Wandgemälde der Fall ist (ebend. Taf. XLIV, 206). Da das Cultusbild der inneren Nothwendigkeit gemäss typisch ist, so erhält sich bei ihm diese Darstellungsweise auch wenn bereits die Dramatische zu hoher Ausbildung gekommen ist, und ein Phidias schafft neben den dramatischen Darstellungen in den Metopen, am Fries und in den Giebelfeldern des Parthenon die typische Gestalt der Zeustochter selbst als Cultusbild.

Den Uebergang der einen Darstellungsweise zur andern, wobei der Gegenstand dramatisch ist, die unbeholfene Technik aber den typischen Charakter noch festhält, zeigen wiederum die älteren Vasenbilder mit ihren Darstellungen von Processionen, Gesprächen, Opfern u. dergl., und ebenso die grosse Masse der interessanten, von Gerhard gesammelten Zeichnungen auf etruskischen Spiegeln, die sich nur in verhältnissmässig wenig Fällen zu einer auch in der Technik freien dramatischen Darstellung erheben. Treffende Beispiele geben ferner die Metopen von Selinus (Müller-Wieseler a. a. O. Taf. IV. V), besonders die Darstellung des Perseus, der, unter dem Beistand der Pallas, der Medusa das Haupt abschlägt oder vielmehr abtrennt, denn es geschieht, der noch gefesselten technischen Darstellungsweise gemäss, mit einer Behaglichkeit die in seltsamem Contrast zu der auf dem Höhepunkt der Entscheidung dargestellten Handlung steht. Ein schon weiter fortgeschrittenes, in einer Figur (dem Apollon) der folgenden Stufe schon sehr nahe stehendes Beispiel zeigt das auf Thasos 1864 entdeckte, im Louvre befindliche Relief. (Vgl. Michaelis' Besprechung, Archäologische Zeitung 1867, Nr. 217, S. 10ff., Taf. CCXVII; Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. I, S. 152. Fig. 28). Dieselben Epochen finden sich auch in den übrigen Kunstentwickelungen, so in der ägyptischen, der assyrischen, der persischen und ebenso in der mittelalterlichen.

Als die dramatische Darstellungsweise mehr und mehr zur Herrschaft kam, erhielt sich das Typische ausser in der Architektur besonders noch auf dem grossen Felde des Porträts, bei dem es gleichfalls seine sehr naturgemässe Stelle hat. Aus all den einzelnen Erscheinungen eines und desselben Menschen in verschiedenen Momenten und Lagen soll der Künstler das Bleibende und allen diesen einzelnen Erscheinungen zu Grunde Liegende, das ist eben das Typische, sinnlich abstrahiren und darstellen. Ist dem Porträt das Typische natürlich, so folgt daraus dass ihm auch die Darstellung einer einzelnen Persönlichkeit gemäss ist, da mehrere Individuen, zur Berechtigung ihrer Zusammenstellung, Beziehungen zu einander dargestellt erfordern und dies

eine Handlung bedingt. Wird diese zu Hülfe genommen, so tritt das Porträt als solches in den Hintergrund; geschieht es nicht, so vermag alle Technik in der Ausführung und alle Kunst im Einzelnen dem Ganzen seinen unnatürlichen Charakter nicht zu nehmen. Dies beweisen am besten Meisterwerke wie van Dyck's Kinder Karl's I., der modernen Verirrungen einer Kaulbach'schen Reformation und ihres ganzen Gefolges von Ruhmeshallen deutscher Dichter, Tonkünstler, Befreier u. s. w. ganz zu geschweigen.

Diese wenigen Andeutungen, die mehr zu einer weiteren Verfolgung des Gegenstandes anregen, als eine, der Aufgabe dieser Untersuchung zudem fernliegende, abgeschlossene Ausführung desselben geben sollen, mögen genügen um auf die Wichtigkeit der Unterscheidung dieser beiden Darstellungsweisen hinzudeuten und es als berechtigt erscheinen zu lassen, wenn wir bei unserer Untersuchung die Frage: ob typisch oder dramatisch, an die Spitze stellen.

9. Einwurf.

Man wird vielleicht hiergegen einwenden dass, wenn die Unterscheidung des Typischen und Dramatischen eine so tiefgreifende ist, die Beantwortung der Frage welche von beiden Darstellungsweisen in einem einzelnen Falle zur Anwendung gekommen sei, eine um so einfachere sein müsse, je vollendeter das vorliegende Kunstwerk sei. Wir zweifeln gerade im vorliegenden Falle in der That keinen Augenblick an der Einfachheit der Beantwortung der Frage, sobald man sich diese überhaupt erst klar gemacht hat. Wir haben aber die Thatsache zu berücksichtigen dass bedeutende Stimmen sich für Erklärungen und Ergänzungen ausgesprochen haben, welche die typische Darstellungsweise voraussetzen, andere nicht minder bedeutende Stimmen jedoch für solche Erklärungen und Ergänzungen, welche nothwendig die dramatische Auffassungsweise bedingen. Dieser Zwiespalt wäre nicht möglich gewesen, hätte man sich erst über die Cardinalfrage verständigt. Da er aber vorhanden ist, so nöthigt er uns eben diese Frage um so eingehender zu behandeln, damit vor allen Dingen ein fester Boden geschaffen werde.

10. Kriterium.

Wo aber liegt das Kriterium für die Entscheidung? In der Eigenthümlichkeit der Bewegung selbst. Ist gar keine vorhanden, so ist die Darstellungsweise selbstverständlich typisch. Ist sie aber vorhanden, so ist zu untersuchen, ob sie der Art ist dass ein Verharren auf dem gerade zur Darstellung gekommenen Punkte der Bewegung denkbar ist und mit der Erhaltung des Körpers in der vorhandenen Lage nichts Widersprechendes hat, denn nur dann vermag sie ein für den bleibenden Charakter des Dargestellten wesentliches Merkmal abzugeben; oder ob sie überhaupt nur

denkbar ist als ein Moment des Ueberganges aus einem Zustand in den andern, so dass der Körper in dieser Lage, schon den mechanischen Gesetzen gemäss, gar nicht verharren kann und somit im entscheidenden Augenblick einer eben sich vollziehenden einzelnen bestimmten Handlung aufgefasst ist. Im ersteren Fall ist die Darstellung trotz der Bewegung typisch, im letzteren aber dramatisch. Um noch ein ganz zweifelloses Beispiel von einzelnen Figuren für jeden der beiden Fälle anzuführen, so sei einerseits an die trotz der Bewegung der rechten Hand rein typische Giustinianische Vesta, andererseits an den auf Myron zurückgeführten rein dramatisch aufgefassten*) Diskobolus aus Palazzo Massimi zu Rom erinnert. Wo etwa wegen Fehlens einiger für die Beantwortung der Frage besonders geeigneter Glieder, wie in unserem Falle gerade der Arme, die Entscheidung zweifelhaft erscheinen könnte, muss die Eigenthümlichkeit der Bewegung aus der anatomischen Betrachtung des Körpers und der in ihm zu Tage tretenden mechanischen Gesetze erkannt werden.

II. Anatomische Betrachtung.

Gehen wir von dem Nabel als dem natürlichen und bei einer nicht von aussen unterstützten menschlichen Figur wohl am wenigsten leicht verrückbaren Mittelpunkte des Körpers aus, so ergiebt sich dass eine auf dem Nabel errichtete senkrechte Linie neben dem Kopfe vorbeifällt. Bei der ruhigen Haltung eines Körpers durchschneidet diese Linie den Kopf und selbst bei einer starken Neigung desselben zur Seite doch immer den schwerer verrückbaren Hals. Trifft sie auch diesen nicht, so muss die Bewegung eine aussergewöhnlich starke, eine durch einen wichtigen Grund auf einen Augenblick veranlasste sein. Es fragt sich nun, ob diese dem ersten Ueberblick der Haltung der Statue entspringende Ansicht durch eine genaue Betrachtung der einzelnen Körpertheile bestätigt und begründet wird.

I. Der Oberkörper.

1. Der Thorax.

Der Thorax, welcher die gesammte Haltung des Oberkörpers bestimmt, zeigt eine doppelte Bewegung. Er biegt sich stark von links nach rechts, wie dies namentlich das auf dem Kreuzbein errichtete Perpendikel Fig 3 erkennen lässt: statt von ihm bedeckt zu werden, wendet sich das Rückgrat, nachdem es vom Kreuzbein aus in

*) „Alle Glieder sind so nach entgegengesetzten Seiten auseinander gezogen, dass Quintilian's Bezeichnung „verrenkt" durchaus passend erscheint; die von Lucian hervorgehobenen Motive fallen sogleich in's Auge; die zum Abwerfen in Schwung gesetzte Hand, das gewaltsame Herumwerfen des Körpers nach der rechten Seite, so dass der Kopf ganz nach hinten gewendet ist, das Einknicken des linken Fusses, der auf den umgebogenen Zehen zu schweben scheint: während man noch hinsieht, muss der Discus fortsausen und im selbigen Moment die ganze Gestalt in ihre naturgemässe Haltung zurückschnellen". Otto Jahn, Aus der Alterthumswissenschaft S. 207.

den Lendenwirbeln sich erst etwas seitwärts links gebogen hat, je höher desto mehr nach rechts hin, das Perpendikel aber trifft nahe an die linke Profillinie des Halses. Andrerseits läuft ein von der Halsgrube (der Grube oberhalb des Handgriffes des Brustbeines) aus gefälltes Perpendikel nicht zwischen den Brüsten durch, sondern durchschneidet die rechte Brust Fig. 1. Durch diese Biegung des Thorax von links nach rechts wird die linke Schulter aussergewöhnlich gehoben, die rechte ebenso gesenkt Fig. 1. 3, und dem genau entsprechend die rechte Brust herabgedrückt, die linke emporgehoben: die sonst in einer Ebene liegenden Warzen stehen jetzt in einem Winkel von 14° zu einander, Fig. 1, und in der Profilstellung Fig. 4 erscheint die linke Warze weit über der rechten, statt von ihr gedeckt zu werden.

Die zweite Bewegung ist die von hinten nach vorn, welche besonders in den stark gewölbten Profillinien des Rückens Fig. 2. 4 sich darstellt. Auch die Ansicht von oben Fig. 5 zeigt nur deshalb eine so grosse Fläche des Rückens, weil dieser stark nach vorn gebogen ist. Allein diese Bewegung ist nicht auf der ganzen Rückenfläche von gleicher Stärke. Auf der rechten herabgebengten Seite ist sie bedeutend stärker als auf der linken gehobenen, weshalb bei der Profilansicht Fig. 2 nur das Profil der linken Rückenseite sichtbar wird. Dagegen bei der Profilansicht Fig. 4 treten aus gleichem Grunde die rechte und die linke Hälfte des Rückens hervor, und das Profil wird statt von der rechten Seite desselben vielmehr auch hier von der linken Seite gebildet. Dieselbe stärkere Vorbeugung der rechten Seite lässt bei Fig. 2 auch die ganze Vorderseite des Körpers sehen und bewirkt deren vollständige Verdeckung durch die Profillinie Fig. 4. Der in Fig. 4 über dem rechten Arm sichtbar werdende linke Brustmuskel kann diese Erhebung nur durch die mit der Hebung der linken Schulter gleichzeitig vorgenommene Streckung des linken Oberarmes gewonnen haben.

2. Der Hals.

Der Hals zeigt wie der Thorax eine doppelte Bewegung: von links nach rechts und von hinten nach vorn. Daher erscheint er in der Vorderansicht Fig. 1 verkürzt, in der Rückenansicht Fig. 4 fast ganz verdeckt, dagegen in den beiden Profilansichten auffallend gestreckt. Auch bei ihm tritt die rechte Seite mehr hervor als die linke, daher die linke Profilstellung Fig. 2 eine grössere Fläche von ihm zeigt als die rechte Fig. 4.

3. Der Kopf.

Der Kopf ist wie der Hals und der Thorax von links nach rechts und von hinten nach vorn gebogen. Durch die erstere Bewegung wird Fig. 1 die rechte Seite des Gesichtes vollständig sichtbar, die linke wird zum grössten Theil verdeckt. Doch geht diese Drehung nicht so weit dass Fig. 2 über die Profillinie hinaus mehr als die rechte Augenbraue und der über ihr liegende Theil der rechten Seite der Stirn gesehen werden könnte, aber immerhin weit genug um Fig. 3 die linke Backe unverhüllt vom Hinterkopfe zu zeigen, und Fig. 4 nicht die ganze rechte Seite des

Gesichtes sehen zu lassen. Mund und Auge sind durch die Profillinie verdeckt. Besonders deutlich tritt diese Wendung des Kopfes und der Grad ihrer Stärke auf Fig. 5 an dem von rechts nach links gedrehten Scheitel hervor, sowie Fig. 3 an dem stark nach rechts abgelenkten Haarwulst, dessen ursprüngliche Stellung, senkrecht über dem Rückgrat, noch aus der mittleren der drei von ihm herabhängenden Haarlocken, welche das oberste Ende der Wirbelsäule deckt, deutlich erkennbar ist. Die Bewegung des Kopfes muss aber nur eine eben erst geschehene sein, da die Haarlocken ihr sonst bereits gefolgt wären, was vielmehr eben zu thun sie im Begriff zu sein scheinen Fig. 4. Der Blick richtet sich, dieser Drehung des Kopfes entsprechend, nicht vollständig nach der linken Seite hin; ebenso wenig geht er nach oben oder unten, sondern bleibt in der Ebene die man sich durch die beiden, in der Höhe nur wenig von einander differirenden Augen gelegt denken kann. Doch ist auch hier wieder die linke Seite etwas höher als die rechte.

Die Bewegung von hinten nach vorn tritt am Kopfe weniger stark hervor als man nach der starken Biegung des Halses erwarten sollte. Die vom Kinn zum Hals hinlaufende Linie ist im Profil fast ganz wagerecht Fig. 2. 4. Offenbar wird diese höhere Haltung des Kopfes beeinflusst durch den wagerecht ausgehenden Blick.

4. Der rechte Oberarm.

Der erhaltene Stumpf des rechten Oberarmes legt sich bei der Achselhöhle eng an den Rücken an, wodurch der kleine dreieckige Wulst Fig. 3 entsteht. Sehr bald entfernt er sich vom Körper und zeigt an seinem äussersten erhaltenen Ende einen bedeutenden Abstand von ihm. Andererseits presst er sich vornen an die rechte Brust an und bewirkt dadurch eine Anschwellung des Brustmuskels nach dem Halse zu, wie sie besonders Fig. 2 hervortritt. Er lehnt sich dabei so weit nach vorn, dass Fig. 4 die ganze volle Brust bis auf die zwei Warzen von ihm verdeckt wird. Hierdurch ist seine Richtung nach vorn ausser der nach unten völlig zweifellos.

5. Der gesammte Oberkörper.

Nach dieser Einzelbetrachtung ergiebt sich somit für den gesammten Oberkörper die gleichzeitige doppelte Bewegung: von links nach rechts und von hinten nach vorn, wodurch, besonders da diese letztere Bewegung auf der rechten Seite stärker als auf der linken ist, die ganze rechte Seite zugleich zusammengepresst, die linke gestreckt erscheint. Die weiteren entsprechenden Folgen hiervon sind die langgestreckte Profillinie der linken Seite (Fig. 1. 3) im Gegensatz zu der stark gekrümmten der rechten Seite. Der linke Rückenmuskel wird gespannt und dadurch flacher, der rechte ist schlaff und dadurch wulstiger und dasselbe gilt für den linken und den rechten Gesässmuskel. Auf der Vorderseite ist direkt unter dem Thorax ein scharfer Einschnitt, gebildet durch den über den Bauch sich vorneigenden Thorax, besonders deutlich Fig. 2 und in der Profillinie Fig. 4. Erst unter dem Nabel tritt der Bauch wieder zu seiner natürlichen Fülle hervor.

II. Der Unterkörper.

Die Bewegungen des Unterkörpers sind, physiologisch betrachtet, von denen des Oberkörpers unabhängig. Sie müssen daher ihre besonderen mechanischen Ursachen haben, wenn sie auch, psychologisch, mit denen des Oberkörpers demselben Willen unterworfen sind und daher mit diesen in einer einzelnen bestimmten Aeusserung dieses Willens zuletzt ihren gemeinsamen Grund haben müssen.

1. Das rechte Bein.

Die Haltung des Unterkörpers wird zunächst bedingt durch das rechte Bein, auf welchem sich die ganze Wucht des Körpers der Art sammelt dass sein Schwerpunkt durch dies hindurch nach der rechten, äusseren Seite des rechten Fusses hinläuft. Das ganze Bein steht darum fest aufgestemmt, der Fuss heftet sich platt an den Boden an. Die Muskeln sind in der grössten Spannung; besonders tritt der äussere Wadenmuskel stark hervor und bildet so die bogenförmige Wendung (Fig. 1. 3), welche noch dadurch vermehrt wird dass sich das ganze Bein je weiter hinauf desto mehr nach rechts hinausdrängt, so weit es nur irgend möglich ist, wenn überhaupt der Schwerpunkt noch in den Fuss fallen soll. Noch ein wenig weiter und er fällt über diesen hinaus, und der Körper verliert den Halt. Durch das feste Aufstemmen des Beines wird der Hüftknochen und durch ihn das Becken etwas gehoben, so dass dieses, wenn das linke Bein eine völlig ruhige Haltung einnähme, auf dieser Seite höher als auf der linken stehen müsste.

2. Das linke Bein.

Allein das linke Bein steht nicht ruhig, sondern wird durch eine selbständige Bewegung so weit gehoben dass der linke Hüftknochen das Becken auf der linken Seite selbst noch höher hinaufdrückt als es auf der rechten geschehen ist*). Ausser

*) Selbstverständlich ist dies etwas durchaus Naturgemässes und kommt nicht überein mit dem der Statue von Ed. von der Launitz gemachten Vorwurf eines schiefen Beckens, welches er als eine „licentia poetica“ gelten zu lassen bereit war. Ich führe eine hierauf bezügliche Stelle aus der Vorrede des Werkes „Zur Anatomie des weiblichen Torso. Zwölf Tafeln in geometrischen Aufrissen für Künstler und Anatomen von Dr. Joh. Christian Gustav Lucae, Professor der Anatomie, und Hermann Junker, Maler“, ausführlich an, da sie ausserdem noch einen auch für unsere Untersuchung wichtigen Punkt in Betreff der Schwierigkeit der Beurtheilung des weiblichen Körpers berührt. Professor Lucae sagt: „Ich komme hier an einen Punkt, der die öfter von Malern ausgesprochene Ansicht rechtfertigen könnte: dass für den weiblichen Körper die Kenntniss der Anatomie ohne Belang, indem hier die Fülle der äusseren Form das Skelet und die Muskeln verdecke. Auch die Bemerkung des Bildhauers v. d. Launitz spricht für diese Ansicht, da derselbe nach seinen Messungen das Becken der Venus von Melos für schief erkannte. Wenn ich nun aber gleich Herrn von der Launitz die vollkommene Kenntniss des männlichen Knochengerüstes zuerkennen muss, und er desshalb als der Anatom unter den Künstlern angesehen wird, so muss ich ihm doch hier vollständig widersprechen. Es zeigen nämlich meine in Gegenwart des Bildhauers Herrn Professor Zwerger und einiger Fachgenossen angestellten Messungen die Entfernung der hintern und vordern Darmbeinstacheln, sowohl von der Symphyse als auch von der Mitte des Kreuzbeines, beiderseits die vollste Uebereinstimmung. Für den männlichen nackten Körper hat der Künstler, indem ihm gute Modelle weit eher zukommen, viel weniger Schwierigkeiten zu überwinden als für den weiblichen. Auch unterstützen am

dieser Bewegung zeigt aber das linke Bein noch eine weitere. Zunächst ist der Oberschenkel von links nach rechts eingezogen, dann stemmt sich mit grösster Energie der linke Unterschenkel von rechts oben nach links unten auswärts, so dass das Knie den am weitesten nach rechts gestellten Punkt des ganzen Beines darstellt. Der Wadenmuskel zeigt auch hier volle Spannung. Nun entsteht zwar bei der ruhigen Haltung des Weibes, seinem weiteren Becken entsprechend, dieses Zusammenlaufen der Oberschenkel beim Knie und das entsprechende Auseinanderlaufen der Unterschenkel nach den Füssen hin ganz gewöhnlich, allein durchaus nicht in dem hier vorhandenen Grade und ebenso wenig in dieser Weise, sobald der eine Fuss aufgestützt, der andere einfach erhoben ist. In diesem Falle muss sich naturgemäss der Oberschenkel nach aussen oder doch gerade nach vorn wenden. Hier aber tritt das Einziehen des Oberschenkels und ebenso das Hinausstemmen des Unterschenkels über die gewöhnliche Lage hinaus als neues Moment der Bewegung ein. Der linke Fuss tritt hierdurch so weit über den Körper hinaus dass ein auf der äussersten erhaltenen Stelle errichtetes Perpendikel neben dem Körper vorbeiläuft. Ohne diese doppelte Bewegung wäre auf Fig. 5 der Unterschenkel ganz vom Oberschenkel bedeckt; so aber wird der Kniewinkel sammt seinen beiden Schenkeln vollkommen sichtbar. Der Fuss selbst scheint sich auf den Ballen der grossen Zehe gestemmt zu haben, während sich die Ferse hoch über dem Boden, vom Gewand verhüllt, befindet, so dass an eine Unterlage, durch welche der Fuss in seiner Erhebung gehalten worden wäre, gar nicht gedacht zu werden braucht. Einer Unterlage widerspricht namentlich die entschieden ausgeprägte Streckung des Beines. Der linke Knöchel tritt noch unter dem Gewand deutlich fühlbar hervor. Misst man danach den Fuss ab, so trifft der Ballen gerade den Boden, so dass für eine Unterlage gar kein Platz bleibt.

3. Der gesammte Unterkörper.

Während der Oberkörper durchaus eine Drehung der Art aufweist dass die rechte Seite stark nach vorn sich neigt, die linke im Verhältniss zu ihr zurücktritt, zeigt nun der Unterkörper ebenso entschieden die entgegengesetzte Bewegung, der Art dass die linke Seite auffallend stark sich vordrängt und die rechte möglichst zurücktritt. Sehr deutlich tritt diese Doppelbewegung auf Figur 5 hervor.

---

ersteren die Vorsprünge der Muskeln nicht unbedeutend die richtige Auffassung and die bestimmtere Wiedergabe. Zuweilen vermag auch wohl der Maler durch reichliche Muskelstaffage das mangelnde Verständniss dem Auge des Laien zu verhüllen. Bei dem weiblichen Körper fehlt dies Alles. Hier fehlen meistens die schönen Modelle. Die Muskeln sind schwach und das Skelet ist fein. Das beide (in noch hoherem Grade als beim Manne) bedeckende Fettpolster ermöglicht die stärkere Verschiebbarkeit der Hautflächen. Dies Alles erschwert das Verständniss. Weil nun aber gerade hier die Innengebilde weniger an die Oberfläche treten, müssen die wenigen Stellen um so sorgfältiger aufgesucht und berücksichtigt werden, um die feineren und weicheren Modulationen des weiblichen Korpers zu verstehen. Schwerlich aber würde jene berühmte Venus von Melos den goldenen Preis der Schönheit von der Künstlerwelt erhalten haben, besässe sie wirklich den grössten Fehler des Weibes, nämlich ein missgestaltetes Becken". Bei einem Manne, der genau die gleiche Haltung einnähme, hätte wegen des deutlicheren Hervortretens der Muskeln nie eine Meinungsverschiedenheit in der anatomischen Grundauffassung hervortreten können.

III. Der gesammte Körper.

Als Gesammtergebniss dieser Betrachtung zeigt sich somit Folgendes: Der ganze Körper weist eine gleichmässige Tendenz in der ihn von oben bis unten durchziehenden Bewegung von links nach rechts auf, und zwar im Einzelnen so dass der Oberkörper durch das Rechts- und Vorwärtsbeugen seiner rechten Seite ein Ein- und Zurückziehen der linken Seite erreicht, während der Unterkörper das linke Bein vorschiebt und damit alles rechts von ihm Liegende hedeckt. Diese ganze Bewegung ist eine höchst complicirte und wird nur erreicht, indem die verschiedenen Körpertheile gleichzeitig eine von ihrer gewöhnlichen Lage stark abweichende Haltung einnehmen. Die Muskeln sind durchweg, mit ganz wenigen Ausnahmen, stark angespannt.

IV. Resultat.

Es ist eine sehr energische Bewegung vorhanden. Diese Bewegung ist zugleich eine sehr complicirte. Gleichzeitig können alle Körpertheile die durch diese Bewegung veranlasste Haltung nur dadurch einnehmen dass diese Haltung ein einzelner Moment aus einer fortlaufenden Bewegung ist. Aus dieser tritt die dargestellte Bewegung als momentane Constellation im Augenblick des Uebergangs aus einem Punkte der Bewegung in einen anderen hervor. Mechanische Gründe machen ein Verharren in dieser Haltung unmöglich. Somit kann die vorhandene Bewegung nur einen einzigen Augenblick einer eben sich vollziehenden bestimmten einzelnen Handlung darstellen, die den eigentlichen Gegenstand der Darstellung ausmacht, nicht aber eine Handlung die zur Charakterisirung der dargestellten Persönlichkeit diente und somit nur eine symbolische, nicht eine eigene substantielle Bedeutung hätte — mit einem Wort, die in der vorliegenden Statue zur Anwendung gebrachte Darstellungs weise ist die dramatische, nicht die typische.

12. Folgerung.

Ist die Darstellungsweise die dramatische, so müssen alle Erklärungs- und Auffassungs-, sowie Wiederherstellungsversuche falsch sein, welche die typische Darstellungsweise voraussetzen oder zur Geltung zu bringen suchen.

13. Typische Auffassungen.

Hierher gehören von Erklärungen:

1. **Clarac**, Sur la statue antique de Vénus Victrix, découverte dans l'île de Milo en 1820. p. 32.

„Laissant tomber en partie sa draperie, elle découvre à l'heureux Pâris des trésors plus précieux à ses yeux que la sagesse que lui promet Minerve, et que les

richesses, les honneurs que lui offre Junon; le prix lui est adjugé, et Cythérée vient de mériter sur la reine des dieux et sur la fille de Jupiter un triomphe plus glorieux que tous ceux qu'elle pouvait si facilement obtenir du dieu de la guerre et de tous les dieux de l'Olympe, qui aimaient tant à se laisser vaincre par la plus belle des déesses." Doch scheint Clarac seiner Sache nicht ganz sicher zu sein, denn er fügt gleich hinzu: „Enfin, soit qu'on considère cette déesse comme triomphante ou de Mars, ou de Junon et de Minerve, son attitude, par sa fierté, convient à une Vénus victorieuse", und p. 44 heisst es: „la Vénus de Milo nous révèle celle de Côs." *) Auch in seiner Description historique et graphique zu dem Musée de Sculpture antique et moderne T. IV, p. 80 sagt er: „l'on convient à présent, assez généralement, qu'elle offre Vénus avec le caractère et la pose que d'autres statues et des médailles donnent à cette déesse victorieuse ou Victrix, soit qu'elle exprime son triomphe et l'empire de la beauté sur Mars, Adonis etc., soit qu'on l'ait représentée au moment où, sur le mont Ida, elle en remporte le prix sur les déesses rivales —", und p. 81: „je ne puis me défendre ... de croire que cette statue était isolée, mais probablement en scène ou en rapport avec d'autres figures placées dans le même lieu." Jedoch schwankt er ob die Göttin den Apfel, oder, wie Millingen will, den Schild gehalten habe. Und so ist die ganze Anschauung eine unsichere, die besonders auch zwischen dramatischer und typischer Auffassungsweise nicht zu unterscheiden weiss. Wäre der Moment der Erhaltung des Apfels dargestellt, so wäre das dramatisch; als Abzeichen der Venus Victrix aber weist der Apfel wie der Schild auf die typische Darstellungsweise hin, indem beide nur zur Charakterisirung der Göttin dienen würden, ohne dass ein bestimmter einzelner Moment gemeint wäre.

Für den Apfel entscheidet sich bestimmt:

Fröhner, Notice de la Sculpture antique du Louvre. Paris 1870. P. 170: „De la main gauche levée, la déesse tenait une pomme, prix de la victoire que le berger Pâris lui avait décerné: la main droite abaissée retenait la draperie et l'empêchait de glisser." Fröhner schliesst sich hiermit an

Tarral an, dessen Restauration in The Spectator 1861 (5 octobre) p. 1091 sich beschrieben findet. Da ich diesen Bericht nicht selbst habe einsehen können, so gehe ich Näheres über Tarral's Anschauung nach einem freilich von geringer

---

*) In Betreff dieser letzteren Ansicht bemerkt bereits Otfried Müller (Gött. Gel. Anz. 1823 S. 1324 f.): „dass die Statue ein Nachbild der bekleideten Venus sein könne, die Praxiteles für die Koer verfertigt, ist nur ein flüchtiger und weiter nicht begründeter Gedanke." In der Description p. 81 f. sagt Clarac weiter hierüber: „celle que préférèrent les habitants de Côs, et qui l'égalait [la Vénus de Cnide] presque en beauté, était vêtue; mais, d'après ce qu'en dit Pline le naturaliste, on ne peut pas établir si elle était entièrement vêtue, ou s'il n'y avait de voilé qu'une partie de ses charmes, et ce qui, dans la nouveauté du costume introduit par Praxitèle, pouvait le plus effaroucher la religieuse et sévère pudeur des habitants de Côs. Si la Vénus qu'ils choisirent n'était qu'en partie drapée, ne pourrait-on pas croire qu'elle servit de modèle à celle que nous possédons?" Da aber die Voraussetzung ganz willkürlich ist, so hat die sich daran knüpfende Hypothese durchaus keine Bedeutung.

Sachkenntniss zeugenden *) Artikel aus den „Dioskuren“ (Berlin 1862) Bd. VIII, S. 215:

„Herr Tarral gründet seine Restauration auf authentische Marmorbruchstücke, die er im Museum des Louvre aufgefunden hat, und die zu dieser Venus von Milo gehören. Deren Vorhandensein war bereits ganz in Vergessenheit gerathen, da sie vor 40 Jahren (1821) von den genannten beiden Antiquaren [Quatremère de Quincy und Clarac] als nicht derselben angehörig verworfen worden waren.**) Diese Bruchstücke sind die Hälfte des linken Oberarmes, die linke Hand, welche einen Apfel hält, und eine Stele (Pfahl) mit einer Merkursbüste. Diese Bruchstücke hat Herr Tarral ebenfalls in Gips abgiessen lassen, und die Abgüsse zu seinen Ergänzungen benutzt. Auf diese Weise hat derselbe eine Venus dargestellt, welche ihre Nebenbuhlerinnen Juno und Minerva besiegt. Hoch hält sie in der linken Hand den Apfel, der ihr zuerkannt ward durch Merkur, der, ihr zur Seite, mit seiner kleinen Büste bis an die Hüfte reicht. Seit das reiche Campanische [sic!] Museum aus Rom jetzt in Paris aufgestellt ist, hat sich wunderbar eine Bestätigung gefunden. Eine schöne und grosse Venus in Terracotta stellt die Venus in gleicher Verbindung mit einer Herme dar.“

2. Millingen, Ancient inedited Monuments Vol. 2 pl. 5, welcher der Göttin den Schild des Ares giebt:

„The observations previously made respecting the Capuan Venus seem applicable to the present statue which, probably, was also represented holding a shield.“ p. 7.

Ihm stimmen bei:

Welcker, Alte Denkmäler II. S. 437: „Es ist äusserst wahrscheinlich, dass die Göttin den metallenen Schild des Mars hielt.“

Otto Jahn. Berichte der k. sächsischen Ges. d. Wiss. 1861. S. 123:

„Mit der erhobenen Linken und der ausgestreckten Rechten hielt sie den Schild, aber sie konnte sich in demselben nicht spiegeln. Der Blick ist ruhig gerade aus gerichtet, über den Rand des Schildes hinweg, und der stolze Ausdruck des Gesichts, in welchem die volle Selbstgenügsamkeit und das Siegesbewusstsein einer Göttin sich ausspricht, die nicht reizt und verlockt, von deren Lippen man eher ein odi profanum vulgus et arceo zu hören erwartet, verbietet an ein Motiv zu denken, welches die Eitelkeit der schönen Frau ausdrücken würde. Diese Aphrodite hält nur den Schild, als das Symbol ihrer siegreichen Gewalt, was sie mit demselben anfangen wird, ist vorerst gleichgültig.“

Emil Braun, Vorschule der Kunstmythologie p. 49:

*) Der Verfasser behauptet z. B. wörtlich: „Bei der jahrelangen genauen Beobachtung des Originals im Louvre hat Herr Tarral zugleich gefunden, dass dieses Bildwerk in mehr als natürlicher Grösse, aus auffallend vielen verschiedenen Marmorblöcken zusammengesetzt ist. Was sein Forscherauge entdeckt hatte —“ steht jedoch schon in den Berichten Quatremère de Quincy's und Clarac's.

**) Clarac hat sie nicht verworfen; er hielt die Bruchstücke des linken Armes für echt. Vergl. unten § 30.

„Wenn wir uns nun aber durch die auffallende Aehnlichkeit dieser Statue mit der vorher betrachteten [der Venus von Capua] daran erinnern lassen, dass die Göttin in dem Augenblick dargestellt zu denken ist, in welchem sie sich in dem Schild, den sie dem rauhen Kriegsgott siegreich abgenommen hat, in dem Hochgefühl ihrer Macht spiegelt, so wird es uns nicht weiter auffällig erscheinen dürfen, dass ihr Blick ein so ernster, ihre Stimmung eine so erhabene ist.“

3. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 108:

„Nur von der Hüfte abwärts bekleidet, steht sie in dem stolzen Bewusstsein sicheren Sieges, das Haupt erhoben, fest auf sich beruhend, da, in den Händen ursprünglich ohne Zweifel irgend ein Symbol des Sieges haltend.“

4. Wieseler, Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst, II. S. 143:

„Könnte dieses [was sie nämlich in der linken Hand gehalten haben soll] nicht eine Lanze gewesen sein, welche etwa aufgestützt wurde, oder ein Schwert, ein Helm, wenn dieser nicht unter dem linken Fusse war?“

5. Reber, Kunstgeschichte des Alterthums (1871) S. 324:

„Da beide Arme fehlen, und der halbnackte Körper mit dem herabgesunkenen und die Beine verhüllenden Gewande auch das einzige sonstige Kennzeichen, nämlich den Gegenstand, auf welchen sich das etwas erhobene linke Bein stützt, verloren hat, lässt sich kaum der Name der Figur als Aphrodite schlechthin mit der üblichen Sicherheit annehmen, indem römische gleichfalls halbnackte Victoriatypen in derselben Gewandung und Stellung mit Schilden, auf welche sie den Sieg schreiben, den Gedanken an eine der attischen Athene-Nike analoge Aphrodite-Nike erwecken dürften, geschweige denn die ganze Composition.“ Dazu auf S. 325 Figur 187 der Versuch einer bildlichen Restauration.

6. O. Keller, Beilage zur Allgemeinen Zeitung No. 116 (26. April 1871), datirt Oehringen, 31. März 1871:

„Man fasst die Statue gewöhnlich als Venus Victrix; näher käme man vielleicht der Wahrheit, wenn man sie einfach Victoria benennen und nach Art vieler bekannten Darstellungen, z. B. an der Trajanssäule, an den Triumphbogen des Constantin, Septimius Severus u. s. w., sich dächte, als auf einen Schild oder auf eine Tafel schreibend ..... Denken wir sie schreibend ohne Flügel: eine Muse der Geschichte, mit Flügeln: die Göttin Victoria. Letzteres wird wegen der vielen vorhandenen Nachbildungen (des gleichen Originals) das richtigere sein.“ *)

Ferner von Restaurationen:

1. Die des Prof. August Wittig zu Düsseldorf, von welcher das zwölfte Heft des fünften Bandes der von Lützow'schen „Zeitschrift für bildende Kunst“ be-

*) Einer, wie Gerhard, Text zu den antiken Bildwerken, S. 166 Anm. 3, treffend sagt, „nur historischen Erwähnung“ bedarf die daselbst citirte frühere Erklärung der Melierin durch Otto Jahn, der sie im liter. Conversationsblatt (Böttiger Amalthea II. Umschlag) für eine trauernde Elektra hielt, sowie einige andere von Clarac erwähnte Auffassungen, wonach sie bald eine Muse, bald eine Nemesis, eine Sappho (p. 29), bald selbst eine Phryne (p. 31) sein sollte!

richtet, unter Hinzufügung zweier Abbildungen (S. 353 und S. 384). Professor Wittig schreibt:

„Die triumphirende stolze Haltung der Gestalt brachte mich auf den Gedanken, ihr den Schild des Mars in die Hände zu geben, des Gottes, den sie durch ihre Schönheit besiegt hat und in dessen Waffe, der Trophäe ihres Sieges, sie ihr Spiegelbild mit Wohlgefallen betrachtet.“

2. Die eben bereits erwähnte von Reber, Kunstg. d. A. S. 325 Fig. 187.

3. Eine mir in einer kleinen Photographie vorliegende. Die Photographie trägt die Nummer 1757 ohne Angabe des Herausgebers und ferner die Notiz: „red. von Collas“, vermuthlich dem Kunsthändler in Paris, aus dessen Atelier auch die mittelst einer complicirten Maschine hervorgebrachte Verkleinerung herrührt, welche unserer geometrischen Zeichnung zu Grunde liegt. Hier hält Venus in der bis zur Höhe der linken Brust erhobenen rechten Hand einen kleinen Handspiegel, während die linke Hand nach dem Haare greift um dieses zurecht zu streichen.

14. Die Gewandung.

Die anatomische Betrachtung und ihr Ergebniss liefert uns nun aber auch den sicheren Schlüssel zum Verständniss der Gewandung. Ist die Darstellungsweise des Körpers dramatisch, so muss sie es auch bei der Gewandung sein. Ein Widerspruch zwischen beiden kann am allerwenigsten bei einem griechischen Werke der Fall sein: wohl nie und nirgends schmiegt sich der Charakter der Gewandung so natürlich dem des Körpers an, bildet so sehr gleichsam eine Fortsetzung desselben, wie bei dem griechischen Gewand. Gerade diese Eigenthümlichkeit desselben hat die ausserordentliche Verwerthung ermöglicht, welche es bis in die neueste Sculptur gefunden hat: sie lässt es noch immer als das künstlerisch dankbarste erscheinen. Wie nun der dargestellte Moment des Körpers selbst nur ein aus einer fortlaufenden Bewegung herausgegriffener ist, gerade so ist auch die dargestellte Lage des Gewandes eine gerade nur in diesem Momente mögliche, im Laufe der Gesammtbewegung momentan entstandene und sogleich wieder verschwindende. Als dauernd lässt sie so wenig wie die Haltung des Körpers sich denken. Die mechanischen Gesetze dulden es nicht. Das Gewand war höher hinaufgezogen, jetzt ist es im Herabfallen begriffen und wird noch weiter herabsinken: aus dem hieraus entstehenden Wechsel der Lage in der Gewandung ist ein Moment dargestellt, und zwar natürlich der für das Verständniss des ganzen Werks passendste und deutlichste, so dass die Wahl des Festhaltens gerade dieses Momentes eine wesentliche Handhabe für die Erläuterung des Ganzen darbieten muss. Das Gewand ist auf der rechten Seite bereits über die Hüfte bis an die Stelle herabgesunken, wo sich der Oberschenkel am weitesten nach Aussen wölbt, so dass an ein Haften an dieser Stelle gar nicht zu denken ist: es muss unmittelbar weiter fortfallen. Auf der linken Seite liegt es etwas höher, weil der herübergenommene Zipfel sich über den gehobenen und eingezogenen linken Oberschenkel schlägt und

dadurch einen Halt gewinnt, der auf dieser Seite das volle Herabfallen eine kurze Zeit hinausschieben kann. Um aber das vollständige Herabsinken wenn nicht unmöglich zu machen, doch möglichst aufzuhalten, tritt nun in den Unterschenkeln eine sehr eigenthümliche Bewegung ein. Der linke stemmt sich kräftig hinaus, und bringt, da der rechte, der die ganze Körperlast trägt, einen festen Halt darbietet, eine von dem einen Bein zum andern Bein gehende Spannung hervor. Während das Hinausstemmen des linken Unterschenkels das hauptsächlich wirkende Moment hierbei ist, zeigen doch die auf der Rückseite von dem rechten Unterschenkel nach dem linken Oberschenkel schräg aufwärts laufenden Spannungsfalten, wie die Hebung des ganzen linken Beines gleichfalls mit den Zweck hat diese Spannung zu befördern. Gerade um diese Spannung recht wirksam zu machen, stützt sich der linke Fuss auf den Ballen der grossen Zehe, um hierdurch den Gegenhalt zu bekommen. So tritt auch hier das die ganze Figur charakterisirende, auf seinem Höhepunkte angelangte Widerspiel der Kräfte ein: das Gewand will fallen, die Beine thun ihr Möglichstes es zu halten; der linke Unterschenkel stemmt sich zu diesem Zweck nach aussen, der linke Oberschenkel kann dazu nur durch seine Hebung beitragen, während seine gleichzeitige Einziehung nach rechts noch auf einen besondern Zweck hinweist, der nicht von geringer Wichtigkeit sein kann, da ein gleichzeitiges Hinausstemmen auch des Oberschenkels die so scharf hervortretende Tendenz des Unterschenkels wesentlich gefördert und verstärkt haben würde.

15. Charakter des Motivs dieser Spannung des Gewandes.

Dieses so auffallende und aussergewöhnliche Mittel, das Herabfallen eines Gewandes durch eine vermöge der Haltung der Beine bewirkte Spannung zu verhindern, führt uns zu dem Schlusse dass dem Künstler in der Situation in welcher er die Figur darstellte, kein anderes Mittel möglich war, dass somit die Figur sich in einer Lage befand, welche ihr eine andere Wahl gar nicht liess. Das nächste Mittel wäre die Anwendung beider Hände oder doch wenigstens einer derselben gewesen. Können diese aber nicht verwendet werden, so muss der Grund ihrer Abhaltung ein sehr triftiger sein. Denn nur ein schlechter Künstler würde sich ohne einen solchen, vielleicht nur um etwas Aussergewöhnliches zu liefern, verleiten lassen, der einfachsten Ueberlegung in's Gesicht zu schlagen. Und solch ein rein äusserliches Motiv lässt sich von dem Schöpfer einer Statue nicht erwarten, die sich von jedem Gesichtspunkte aus als ein vorzügliches Werk erweist. Wäre der Grund für die Verwendung der Hände kein sehr triftiger, hielte sie z. B. einen Apfel, einen Spiegel, einen Speer, so träfe den Künstler der sehr triviale, aber gerade darum ihn um so empfindlicher verurtheilende Einwurf: Warum legt sie denn nicht Apfel, Spiegel, Speer weg, um ihr Gewand auf natürliche Weise zu halten? Oder warum hält sie es wenigstens nicht mit der einen Hand, ganz abgesehen davon, dass sich alsdann gar kein Grund erkennen liesse, warum der Künstler sie überhaupt mit herabfallendem Gewand

dargestellt hätte, und dass überhaupt gar keine Motivirung für gerade diese Haltung des Körpers sich auffinden liesse. Nein, die Hände müssen beide durch eine so wichtige Ursache beschäftigt gewesen sein, dass das ihnen ganz naturgemäss zufallende Geschäft des Festhaltens des Gewandes unmöglich gemacht war, und deshalb das hier angewandte aussergewöhnliche Mittel eintreten musste.

16. Prämissen.

Somit ergeben sich als Ausgangspunkte folgende Momente:

Die Darstellungsweise ist eine dramatische, der Körper ist also in momentaner Handlung begriffen.

Diese Handlung ist eine sehr energische, alle Körpertheile in Mitleidenschaft ziehende, eine gewaltsame Anstrengung zur Hervorbringung des dargestellten Augenblicks der Handlung erfordernde Bewegung.

Diese Bewegung bringt die verschiedenen Körpertheile in eine scheinbar im Einzelnen einander widerstrebende Lage.

Der gesammten complicirten, scheinbar sich widerstrebenden Bewegung liegt eine gemeinsame Tendenz zu Grunde.

Diese gemeinsame Tendenz besteht in dem Streben den Körper von der linken nach der rechten Seite bis auf die äusserste Grenze der Möglichkeit des Stehenbleibens zurückzubeugen.

Das Gewand ist im Fallen begriffen. Dieses Fallen soll aufgehalten werden. Auffallender Weise werden hierzu die Beine benutzt.

Die Hände werden zu einem anderen für die Gesammthaltung nothwendigen Zweck verwendet.

Zieht man hierzu noch Folgendes in Betracht:

Der Versuch das Gewand selbst durch ein so aussergewöhnliches Mittel, wie die Zuhülfenahme der Beine, zu halten, zeigt die Absicht die vollständige Entblössung zu vermeiden;

Die Entblössung ist bereits soweit gediehen dass das Gewand knapp über der Scham wegläuft und zwar indem es, ohne sich anzuschmiegen, vielmehr lose von ihr absteht (Fig. 4);

Ein Moment weiter und die Scham liegt bloss zu Tage;

Die Vorsetzung des linken Beines hat die Absicht diese voraussichtliche Enthlössung selbst nach dem Fallen des Gewandes doch möglichst erfolglos zu machen;

Dies wird besonders bewirkt durch das Einziehen des Oberschenkels, hier des linken, wodurch selbst bei vollständiger Enthüllung ein Schutz erreicht wird, eine Bewegung also, die als Ausdruck der weiblichen Schamhaftigkeit charakteristisch ist —

so dürfte nun endlich ein Schluss berechtigt sein, welcher hoffen darf den wahren Sachverhalt zu treffen.

17. Schluss.

All dies als richtig und erwiesen vorausgesetzt, so stellt die Statue ein Weib dar, welches einem von der linken Seite her kommenden, gegen ihre Keuschheit gerichteten Angriff auszuweichen und ihn abzuwehren sucht.

18. Psychische Betrachtung.

Das bisherige, allein aus der anatomischen Betrachtung gewonnene Ergebniss findet seine Ergänzung und Erprobung in der psychischen Betrachtung.

Die Psyche und der in ihr herrschende Wille finden ihre Aeusserung in jedem Glied, in jedem Muskel des ganzen Körpers, und je mehr dieser durch die Nichtbekleidung sichtbar hervortritt, um so grösser ist das Feld auf welchem der Künstler die Abspiegelung der Seele im Spiele der Körpertheile hervortreten lassen kann. Bei der anatomischen Betrachtung ist uns nun aber die den Körper beherrschende Tendenz, der in ihm sich äussernde Wille der Psyche als das energische Streben klar geworden einem Angriff Widerstand zu leisten. Es bleibt uns daher hier nur noch die Betrachtung des für uns moderne Menschen in Bezug auf den Seelenausdruck wichtigsten Körpertheiles, des Gesichtes, übrig, mit welchem freilich für die antiken Menschen der übrige Körper sowohl in Bezug auf die Bedeutsamkeit wie auf die Verständlichkeit des Seelenausdrucks auf gleicher Stufe stand. In dem Gesicht nun spiegeln sich würdevoller Ernst, hoheitsvolle Strenge und feste Entschlossenheit. Ich betone hierbei den festen, sicheren Blick *), den gegen die sonstige Vorbeugung des Körpers erhobenen Kopf, die in den Mundwinkeln und besonders in den an diese sich anschliessenden senkrecht abwärts gehenden Einschnitten ausgedrückte Entschlossenheit, während die obere Lippe sich eben von der untern losgerissen hat, eine Bewegung welche die Ueberraschung und das Erstaunen über ein unerwartetes Beginnen ausdrückt, die aber nicht durch die Aussprache eines Wortes oder selbst nur eines Tones veranlasst ist. Mehr aber als diese Einzelnheiten besagt der unmittelbar verständliche Gesammtausdruck des ganzen Gesichtes. Der Angriff wird also nicht nur durch die äusserlichen Mittel ausweichender und schützender Bewegungen, sondern gleichzeitig durch die aus dem Selbstbewusstsein des edlen Weibes entspringende Seelengrösse und die in ihr hervortretende sittliche Macht zurückgewiesen. Und wenn uns das körperliche Zurückweichen als ein auf die Dauer erfolgloses Bestreben erscheinen muss, so ist dennoch durch die geistige Ueberlegenheit, durch die Macht einer hoheitsvollen Persönlichkeit, durch den Adel der sittlichen Grösse, vor welcher das rohsinnliche Begehren des körperlich kräftigeren Mannes trotzdem beschämt zurückweichen muss, der Sieg der Angegriffenen gewiss und der Ausgang der hier auf

*) „An der Venus von Milo zeigen Kopf, Mund, Blick, dass sie ihre Aufmerksamkeit auf etwas nah oder fern gerichtet hat.“ Welcker, A. D. S. 444.

dem Höhepunkt der Entscheidung anlangenden Handlung keinen Augenblick zweifelhaft. Und gerade darum macht diese edle Frauengestalt immer auf's Neue einen so überwältigenden Eindruck, weil in ihr der Sieg des Adels der Gesinnung über das niedrige Begehren der Materie in unbeschreiblicher Grossheit zum Ausdruck kommt.

19. Uebergang.

Durch die bisherige Untersuchung glauben wir die Fragen nach dem Wie und dem Was hinlänglich klar gestellt zu haben um nun zu der schwierigeren Frage nach dem Wer überzugehen. An ihre Beantwortung lässt sich die Prüfung der übrigen dramatischen Auffassungen am besten anschliessen. Wir halten auch bei diesem Punkte der Untersuchung den Grundsatz fest dass wir zuerst die aus dem Kunstwerk selbst sich ergebenden Anhaltspunkte prüfen.

20. Die aus der Statue selbst sich ergebenden Anhaltspunkte.

Zunächst ist festzustellen dass keines jener Attribute vorhanden ist, die man als entscheidende Merkmale der Persönlichkeit ihrer Träger zu betrachten pflegt, wie z. B. Apfel, Schild, Speer, Scepter, Helm *) u. s. w.; und ebensowenig irgend ein Symbol wie Delphin, Schlange, Hirschkuh u. s. w., die sonst häufig die dargestellte Persönlichkeit erkennen lassen. Wir sind also durchaus auf die Formbildung und den in ihr ausgesprochenen Charakter selbst angewiesen.

Die Formen tragen den Stempel des Ernstes, der Hoheit, der Würde.**) Ihre Fülle ist keine sinnlich reizende, keine das Graziöse als Hauptziel erstrebende. Von einer auf Gefallen ausgehenden Lieblichkeit, von einer gewinnen wollenden Freundlichkeit ist nirgends eine Spur; nur Ernst leuchtet aus dem Etwas fixirenden Blick, aus den edlen Zügen des Gesichtes, aus der angestrengten Bewegung und der ener-

*) Namentlich dieser letztere ist nicht unter dem linken Fuss vorhanden, aber auch nicht hinzudenken Schon Overbeck bemerkt in seiner Geschichte der griechischen Plastik (II. S. 258) sehr richtig: „bei der geringen Entfernung dieses [des linken] Fusses vom Boden kann ein Helm unter demselben nicht gelegen haben." Doch fügt er hinzu: „Will man nicht eine zufällige Erhöhung des Bodens statuiren, so kann man etwa noch an eine Schildkröte denken, wie diejenige, auf welche die Aphrodite Urania des Phidias (I. S. 203) den Fuss stellte." Nähme aber ein Künstler zur Ermöglichung einer Bewegung eine nicht weiter durch den Inhalt und den Zusammenhang seines Kunstwerks begründete, d. h. zufällige Erhöhung an, so documentirte er dadurch seine Rathlosigkeit und geringe künstlerische Begabung in einer Weise wie sie bei dem Künstler gerade dieser Statue nach seiner sonstigen Trefflichkeit nicht anzunehmen ist. Es ist aber überhaupt jede Annahme einer Unterlage überflüssig, da die anatomische Betrachtung (§ 11 S. 14) darauf hinweist dass der Fuss gestreckt und auf den Ballen der grossen Zehe gestemmt war, wodurch der Raum gerade ausgefüllt wird. Der noch vorhandene, aber, wie es scheint, zu einer näheren Bestimmung bisher nicht beachtete äussere Knöchel ist hierfür von besonderer Wichtigkeit.

**) Overbeck spricht mit Recht von „der stolzen Hoheit, welche die Statue athmet" (Gr. Pl. II. S. 325. 2te Aufl.)

gischen Gestaltung des ganzen Körpers, die von behaglicher, üppiger Weichlichkeit weit entfernt ist. Andere Beobachter freilich haben, von der vorgefassten Meinung ausgehend dass hier eine Venus dargestellt sei, geglaubt den für die Darstellungen dieser Göttin meist eigenthümlichen Ausdruck auch in diese Darstellung hineinsehen zu müssen. So sagt Waagen (Kunstwerke und Künstler in Paris S. 108): „Obschon sich der Charakter der Liebesgöttin darin sehr deutlich ausgesprochen findet, ist doch die ganze Auffassung ungewöhnlich grossartig, ernst und edel.“ S. 109: „Das Antlitz der Göttin zeigt eine ähnliche Vereinbarung von geistiger Würde und Sinnlichkeit. Der Mund, in dem das Gefühl des sieghaften Stolzes am meisten ausgedrückt ist, gehört in jener Durchdringung der Bestimmtheit und Fülle der Formen, gewiss zu den schönsten, welche uns in antiken Kunstwerken aufbehalten worden sind. Die Augen haben dagegen schon sehr entschieden den sehnsüchtig-sinnlichen und schmachtenden Ausdruck (das ὑγρὸν der Alten), welcher besonders durch das Heraufziehen der unteren Augenlider hervorgebracht wird.“ Es mag interessant sein hiermit das Urtheil einer nicht nur kunstverständigen, sondern fein und sicher empfindenden deutschen Frau zu vergleichen — Frauen verstehen sich ja auf Physiognomien, besonders solche ihres eigenen Geschlechtes, weit besser als Männer. Ich hatte ihr, die damals in Paris lebte, vorstehende Auffassung mitgetheilt und sie gebeten, da ich selbst weder an dem wiederholt und lange von mir betrachteten Original noch an später zu Rathe gezogenen Abgüssen oder Photographien etwas von diesem „sehr entschiedenen sehnsüchtig-sinnlichen und schmachtenden Ausdruck“ wahrgenommen hatte, nochmals das Original darauf hin genau zu betrachten, und ihre Antwort lautete: „Denken Sie nur dass ich vorigen Winter nicht ein einziges Mal die Venus von Milo besuchen konnte, dann begreifen Sie, wie mir gestern das Herz klopfte, als ich sie von fern auf rothem Grunde sah. Da hab' ich denn gleich auf den Eindruck geachtet, den mir ihre Augen, ihr Gesicht machten. Und ich versichere Ihnen, es steht darin so deutlich, so ausgeprägt, wie ich es immer gelesen habe, noch jetzt hoher, zurückweisender, aber mitleidig-guter Ernst, der sich selber der eigenen Ueberlegenheit bewusst ist.“ Die falsche Annahme Waagen's entspringt ausser aus der vorgefassten Meinung, auch aus der falschen Folgerung, dass, weil der feuchtsehnsüchtige, sanft verschwimmende Blick des sinnlichen Begehrens häufig mit dem Heraufziehen des unteren Augenlids verbunden ist und sich daher auch so dargestellt findet, nun auch jedes feingeschlitzte weibliche Auge diese Gestaltung durch das von dem sehnsüchtigen Blick veranlasste Heraufziehen des unteren Augenlides erhalten haben müsse. Das feingeschlitzte Auge kann jedoch auch auf einer natürlichen Beschaffenheit beruhen. Ist es aber wirklich durch eine Muskelbewegung verkleinert, so kann diese ausser in dem Heraufziehen des unteren Augenlides auch in dem Herabziehen der Augenbrauen ihren Grund haben. Dass dieses hier der Fall ist, beweist der an beiden Augen nach den Schläfen zu bemerkliche Druck der Augenbraue gegen das obere Augenlid, welches die Anschwellung über den Augen nach aussen hin zur Folge hat. Das Herabdrücken der Augenbrauen geschieht aber, sobald der Blick ein fester, entschlossener wird, sobald man Jeman-

den fest „in's Auge fasst.“ Da nun dies in der That auch der seelische Ausdruck der Augen ist*), so fällt um so mehr die aus der äusseren Beschaffenheit der Augen gemachte Folgerung auf die dargestellte Persönlichkeit. Also: das ὑγρὸν ist nicht vorhanden; die Kleinheit des Auges hat einen andern Grund; um ihretwillen haben wir keine Venus anzunehmen.**)

Was die Formen des Kopfes überhaupt betrifft, so sagt Overbeck (a. O. S. 259): „Nur der Grundtypus der Gesichtsform in Verbindung mit dem schmalgeschlitzten Auge lässt uns zweifeln, dass wir einen Kopf der Aphrodite vor uns haben.“ ***) Ottfried Müller dagegen in seinem Bericht über Clarac (Götting. Gel. Anz. 1823. 133 St. S. 1321 f.) sagt mit geringerer Ueberzeugung: „Der dargestellte Gegenstand wird wohl mit ziemlicher Sicherheit als eine Venus bezeichnet, die freilich im Ausdruck und

---

*) Schon dieser Umstand, der auch sonst anerkannt ist (Clarac p. 35: „son regard et l'expression de sa bouche qui paraissent impérieux plutôt que suppliants“), macht das Vorhandensein des ὑγρὸν unmöglich, da diesem der fest auf einem Punkt ruhende Blick gerade fehlt. „Jenes ὑγρὸν, jenes Schwimmen des Auges in Feuchtigkeit, welches den Blick nicht scharf und fest auf einem Punkte ruhen lässt, bewirkt recht eigentlich den Ausdruck sinnlichen Verlangens.“ Brunn, Geschichte der griechischen Künstler I S. 355.

**) Auch Overbeck (a. O. S. 259) und Friederichs (a. O. S. 332) betonen diese Beschaffenheit des Auges als Grund für die Annahme einer Venus.

***) Diese Worte stehen in der ersten Ausgabe der griechischen Plastik; in der zweiten sind sie nur syntaktisch verändert. Doch will ich hier in die Anmerkung die ganze Stelle nach der ersten und auch der zweiten Ausgabe hersetzen, als ein Beispiel, wie veränderlich ein Empfindungsurtheil ist, sobald es durch eine bereits vorausbestehende gelehrte Ansicht beeinträchtigt wird. Overbeck denkt in der ersten Ausgabe ganz ausserordentlich gering von der melischen Statue; in der zweiten hat sich sein wissenschaftliches Urtheil etwas anerkennender gestaltet, und so kann auch das Empfindungsurtheil günstiger ausfallen. In der ersten Ausgabe (S. 259) sagt Overbeck freilich selbst: „es leuchtet wohl ein, dass wir je nach der Annahme der einen oder der andern Restauration die Haltung, den Ausdruck und die ganze Auffassung der Göttin sehr verschieden beurtheilen werden.“ Das wirklich Einleuchtende ist aber wohl dies, dass eine Restauration erst dann versucht werde, wenn die Haltung, der Ausdruck und die ganze Auffassung der Statue aus dem Gegebenen unumstösslich festgestellt ist, so dass hierüber gar keine verschiedene Auffassung möglich ist — wie wir es auf dem Wege der genauesten anatomischen Untersuchung zu erreichen versucht haben. Dann aber heisst es weiter: „Diese Auffassung charakterisirt sich am meisten durch das Streben nach Ernst und Würde, vermöge deren die Aphrodite von Melos den polaren Gegensatz zu der mediceïschen Statue bildet, einen Gegensatz, den man in dem Ausdruck des Gesichts und in den Formen des Nackten gleichmässig wiederfindet. Denn während der Ausdruck im Gesicht der mediceïschen Venus ganz in Liebesverlangen und Liebeshuld aufgeht, zeigt das Antlitz der Statue von Melos von irgend einer Bewegung des Gemüthes oder von Leidenschaft kaum eine Spur, und nicht mit Unrecht sind auf sie die Worte der Maria Stuart über Elisabeth: „Ach Gott, in diesen Zügen wohnt kein Herz!“ angewendet worden. Die Züge sind bei aller nur durch die etwas zu grosse und zu weit vorspringende Nase beeinträchtigten Schönheit kalt und etwas starr, und nur der Grundtypus der Gesichtsform in Verbindung mit dem schmalgeschlitzten Auge lässt uns nicht zweifeln, dass wir einen Kopf der Aphrodite vor uns haben.“ In der zweiten Ausgabe (S. 327) heisst der letzte Satz dagegen: „Denn während der Ausdruck im Gesichte der mediceïschen Venus ganz in Liebesverlangen und Liebeshuld aufgeht, zeigt das Antlitz der Statue von Melos von irgend einer Bewegung des Gemüthes oder von Leidenschaft kaum eine Spur, die Züge sind vielmehr bei aller Schönheit so vollkommen ruhig, dass man den Ausdruck eher kalt und stolz nennen könnte, während der Grundtypus u. s. w.“ Vielleicht bringt uns eine dritte Ausgabe des schönen und anregenden Werkes ausser einer würdigeren bildlichen Darstellung gerade dieser Statue auch eine anerkennendere, mit dem objectiven Sachverhalt mehr übereinstimmende Beurtheilung, zu der wir die Mittel durch unsere Untersuchung und Auffassung dargeboten zu haben wünschen.

Charakter von der Mediceïschen und den meisten anderen abweicht: Gesichtszüge und Anlage der Haare kommen mit einem sehr schönen Kopf im Louvre überein, in dem Visconti eine Nachbildung der Knidischen zu sehen glaubte.“ Auch Friederichs (a. O. S. 332) sagt: „... Venus, die doch deutlich genug in den Formen und im Auge bezeichnet ist...“ und (S. 333 f.): „Von seinen [Quatremère de Quincy's] sonstigen Bemerkungen ist die Hinweisung auf die Aehnlichkeit der Statue mit dem Kopf der knidischen Venus im Vatican sehr richtig und bemerkenswerth.“ Es kommen also, indem wir das Auge als bereits besprochen hier beiseite lassen, wesentlich zwei Momente in Betracht: Der bei anerkannten Venusdarstellungen wiederkehrende Gesichtstypus, und der von anderen Darstellungen verschiedene Ausdruck und Charakter dieser Auffassung. Da über den Werth der Vergleichungen für die wissenschaftliche Erkenntniss weiter unten gesprochen wird, so sei hier nur festgestellt dass 1) ein derartig bestimmter Gesichtstypus, an welchen sich die alten Künstler immer und unter allen Umständen gehalten, von dem sie sich in einzelnen Fällen keinerlei Abweichung gestattet hätten, keineswegs existirt. Er besteht höchstens in beschränkten Grenzen *), und somit hat auch eine auf ihn gegründete Schlussfolgerung nur eine beschränkte Gültigkeit. Hier aber kann eine solche um so weniger als Beweis angewendet werden, als 2) sich anerkanntermaassen Charakter und Ausdruck dieser Darstellung nicht nur von den meisten, sondern überhaupt von den Venusdarstellungen entfernt.

Zu den aus der Statue selbst sich ergebenden Anhaltspunkten dürfen wir auch wohl den jetzt nicht mehr vorhandenen Schmuck rechnen, der nach sachkundigem Urtheil einst dagewesen sein soll. Stark (Ueber unedirte Vasenstatuen und das Venusideal seit Praxiteles. Ber. d. k. sächs. Ges. d. W. 1860. S. 46 ff.) sagt (S. 76): „Man wird immer versucht sein, auch der Venus von Melos eine solche, aus Metall bestehende Ergänzung (nämlich eine Stephane) zuzuschreiben, die Behandlung des Haares vorn weist entschieden darauf hin. Die Haare werden dabei hinten sorgfältig aufgenommen oder in eine σφενδόνη oder κεκρύφαλος eingefasst.“ Nach St. Victor (vgl. Müller-Wieseler II, S. 143) und nach Friederichs (a. O. S. 331) hatten, wie es auch schon Quatremère de Quincy (p. 12) und Clarac (p. 21) behaupten, die Ohre Ohrringe. Dürfen wir aber auch beides, und das letztere doch wohl sicher, annehmen, so folgt daraus doch noch nichts für die Persönlichkeit der Trägerin des Schmuckes, da dieser in gleicher Weise sich bei Frauengestalten verschiedener Bedeutung findet.

Als Resultat dieser Untersuchung der sich aus der Statue selbst ergebenden Anhaltspunkte stellt sich somit heraus dass es keinen Anhaltspunkt an ihr selbst giebt

---

*) Man denke z. B. an die Hamilton'sche Minerva mit dem Gorgonenhaupte (Braun, Kunstmythologie Taf. 59) im Vergleich mit den anderen Minerva-Darstellungen. Auch die bekannte Erzählung dass Agorakritos seine durch Alkamenes besiegte Aphrodite durch Veränderung der Attribute in eine Nemesis umgeschaffen habe, weist darauf hin wie wenig begründet die Behauptung ist dass gewisse Züge nothwendig eine bestimmte Gottheit darstellen müssten.

der uns zwänge in der dargestellten Persönlichkeit eine Venus zu erkennen*), freilich aber auch keinen der es uns verböte. Es ist jedoch wichtig alle Scheingründe wegzuschaffen. Als wirkliche Gründe für die Erkenntniss ergiebt die Betrachtung der Statue selbst vielmehr nur zweierlei: Wir haben eine ideale**) Frauengestalt und zwar eine von der herrlichsten Bildung vor uns. Da nun die Griechen in den guten Zeiten der Kunst in so hoheitsvoller idealer Gestaltung nur ihre Götter darzustellen pflegten, so dürfen wir wohl den Schluss wagen dass hier eine Gottheit dargestellt ist. Da nun aber diese Gottheit durch kein weiteres Attribut charakterisirt ist als durch das einer zauberhaften Schönheit, wir aber mit den Griechen gewohnt sind dieses Attribut vorzugsweise der Göttin der Schönheit selbst zuzuschreiben, so mag der weitere Schluss gestattet sein, dass die dargestellte Gottheit die Göttin der Schönheit, Venus selbst sei — ohne dass dieser Schluss irgendwie als ein zwingender gelten dürfte und vorausgesetzt dass sich nicht entgegenstehende Gründe finden, die auf eine grössere Sicherheit Anspruch machen können.

21. Anhaltspunkte aus Vergleichung und deren Berechtigung.

Der gewöhnliche Weg um zu einer Beantwortung der Frage nach dem Wer der Darstellung zu gelangen, ist die Vergleichung. Man findet bei einer Reihe von Darstellungen mancherlei Merkmale, welche sich bei der in Frage stehenden Darstellung wiederfinden: dieser Thatbestand gilt als Voraussetzung, zu welcher als Mittelglied der Satz tritt: mehrere Darstellungen welche mancherlei übereinstimmende Merkmale haben, stellen die gleiche Persönlichkeit dar; und hieran schliesst sich dann die Folgerung: somit stimmt auch die Persönlichkeit der in Frage stehenden Darstellung mit der der übrigen Darstellungen überein. Damit dieser Schluss aber

*) So sagt auch Reber (Kunstgeschichte des Alterthums) dass „sich kaum der Name der Figur als Aphrodite schlechthin mit der üblichen Sicherheit annehmen“ lässt, „geschweige denn die ganze Composition.“ S. 324.

**) Welcker (A. D. S. 442) macht die Bemerkung: „Widersprechen darf ich der Auffassung, welche das Gesicht als besonders idealisch preist, und übereinstimmen mit denen, die darin mehr Individualität ausgedrückt finden; es verräth sich, dass der Künstler ein Modell vor Augen hatte.“ Wenn Welcker hiermit einen Vorwurf aussprechen wollte, so hat er seine Absicht nicht erreicht. Man hat zwei Arten von Idealität der Gesichtszüge und überhaupt der Körperformen zu unterscheiden, die eine, welche die individuellen Züge nur insoweit ändert dass sie eine allgemein menschliche Bedeutung erhalten und fähig werden um ihres uns sich selbst verständlichen Inhaltes willen auch da anzusprechen und zu interessiren, wo das Interesse für die ursprüngliche bestimmte einzelne Persönlichkeit nicht mehr vorhanden ist; und die andere, welche an die Stelle individueller Formen zur Erreichung eben dieser Allgemeingültigkeit conventionelle Formen setzt und gerade dadurch ihr Ziel nicht erreicht. Diese letztere Idealität, die z. B. den Niobiden eigen ist, besitzt die melische Statue freilich nicht, um so mehr aber die erstere, die man wohl als die echte wird bezeichnen dürfen. Mag sich also immerhin „verrathen“ dass der Künstler ein Modell vor Augen hatte; das was uns in seinem Werke anspricht, ist nicht die sich vordrängende uns fremde Persönlichkeit dieses Modells, sondern die Allgemeingültigkeit echt menschlicher und Jedem verständlicher Empfindung, die er so glücklich mit einer besonderen Individualität verbunden hat dass es ist als ob gerade diese einem Jeden eine bekannte und persönlich vertraute wäre.

nicht nur eine scheinbare, sondern eine wirkliche Gültigkeit habe, ist, seine logische Richtigkeit überhaupt vorausgesetzt, zum Mindesten nothwendig dass die als übereinstimmend erkannten Merkmale nicht nur etwa, sondern wirklich übereinstimmen, und ferner, dass sie von solcher Bedeutung sind, dass die nicht übereinstimmenden Merkmale jenen gegenüber zurücktreten können. Ohne die strenge Einhaltung dieser beiden Bedingungen ist jener Schluss von vornherein nichtig. Wird nun aber ein verstümmeltes Kunstwerk mit einem unverstümmelten oder einem minder verstümmelten verglichen, damit gerade das Fehlende erkannt werde, so kommt noch ein zweiter Schluss in Betracht. Er heisst: Eine verstümmelte Darstellung stimmt mit einer unverstümmelten in mancherlei Merkmalen überein; mancherlei übereinstimmende vorhandene Merkmale weisen auf die Uebereinstimmung der bei der einen Darstellung vorhandenen, bei der andern fehlenden Merkmale hin — folglich sind auch diese übereinstimmend, woran sich dann der obige Schluss auf die dargestellte Persönlichkeit anfügen würde. Dieser zweite Schluss wäre aber höchstens dann, wenn auch immerhin nur bedingt, richtig, wenn alle vorhandenen Merkmale beider Darstellungen vollständig übereinstimmten. Ist dies nicht der Fall, so müssen es mindestens die hauptsächlichsten sein, obgleich hier bereits in Betracht kommt dass das fehlende Merkmal gerade zu den nicht übereinstimmenden gehören könnte. Halten sich aber die übereinstimmenden und die nicht übereinstimmenden Merkmale in ihrer Bedeutsamkeit das Gleichgewicht und man will doch noch jenen Schluss anwenden, so erhält er die monströse Form: Eine verstümmelte und eine unverstümmelte Darstellung stimmen in manchen Merkmalen überein, in andern eben so wichtigen nicht; die Uebereinstimmung der vorhandenen Merkmale weist auf die Uebereinstimmung der nicht vorhandenen hin — folglich sind auch diese übereinstimmend. Der logische Fortgang von der Voraussetzung aus wäre aber: da sich nicht nachweisen lässt ob das fehlende Merkmal zu den übereinstimmenden oder zu den nicht übereinstimmenden gehört hat, so kann es ebenso wohl zu den einen wie zu den andern gehört haben — d. h. der Schluss ist überhaupt keiner, und kann nur eine trügerische Erkenntniss zu Tage fördern, wenn er doch angewendet wird, um mit seiner Hülfe den weiteren Schluss auf die dargestellte Persönlichkeit zu machen.

22. Anwendung.

Machen wir von dem eben Gesagten die Anwendung auf die melische Statue, so müssen wir somit als nothwendige Vorbedingung für die Zulässigkeit einer durch eine Vergleichung gewonnenen Folgerung die Uebereinstimmung mindestens in den wesentlichsten, den eigentlichen Charakter dieses Kunstwerkes ausmachenden Merkmalen verlangen. Diese aber sind nach der Untersuchung § 11 unzweifelhaft diese beiden: die entschiedene, in allen Körpertheilen stark sich kundgebende Tendenz von links nach rechts zurückzuweichen, und die durch das Heben und Stemmen des lin-

ken Beines hervorgebrachte Spannung des Gewandes zum Behuf der Festhaltung desselben. Fehlen bei einer zu vergleichenden Darstellung beide Merkmale oder auch nur eines, so kann diese nicht dieselbe Willensäusserung darstellen, und ein Schluss von ihr auf die melische Statue ist nicht zulässig. Denn ein anderer Willensinhalt, falls die Darstellung überhaupt gleichfalls eine dramatische ist, bedingt auch andere Willensäusserungen, und Darstellungen welche verschiedene Willensäusserungen zu ihrem Gegenstand haben, können sicherlich keine irgendwie begründenden Anhaltspunkte zum Schluss auf die Darstellung im Einzelnen, auf die Haltung einzelner Körpertheile, auf das Vorhandensein von Attributen u. s. w. darbieten. Geht man nun die von den verschiedenen Schriftstellern vergleichend und als ihre Ansichten begründend angeführten Darstellungen durch, so ergiebt sich dass bei keiner derselben auch nur eines dieser beiden Merkmale, geschweige denn alle zwei vorhanden sind, so dass kein auf diese Vergleichung gegründeter Schluss stattbaft erscheint. Am ähnlichsten zeigt sich die in der Gruppe des Museo Fiorentino (Clarac pl. 634 n. 1430; Müller-Wieseler II. n. 290) enthaltene Figur; aber sie lehnt sich an die männliche Figur an, der linke Fuss ist etwas rückwärts gesetzt und von Spannung im Gewand daher keine Rede. In der Gruppe Museo Capitolino tom. 3 pl. 20 (Clarac 634, 1428) beugt die weibliche Figur sich nach links (die melische Statue beugt sich nach rechts), von Spannung im Gewand ist nichts vorhanden. Ebenso ist es in der Gruppe Clarac 326, 1431 (Musée Royal No. 272). Auch die Venus von Capua (Clarac 598, 1310, Müller-Wieseler II, n. 268 unrestaurirt, Braun Taf. 75 restaurirt), die von Arles (Clarac 342, 1307 in zwei Ergänzungen: mit dem Spiegel; den Speer mit der rechten Hand aufstützend, den Helm in der linken) zeigen nicht das Geringste von einer Beugung nach rechts oder von der Spannung des Gewandes. Dasselbe gilt für die sonst am häufigsten angeführten Darstellungen, die sich bei Clarac finden: 595, 1301; 341, 1362; 607, 1340; 595, 1302; 604, 1331; 634 c, 1445 c. Bei der letzten Darstellung, der Nike von Brescia, ist der Körper wieder stark nach links vorwärts gebeugt.*) Es ist vielmehr festzuhalten dass die in der melischen Statue vorhandene Auffassung durchaus allein steht und sich nicht mit andern Darstellungen unter ein allgemeines Schema bringen und demgemäss mit diesen gemeinschaftlich aburtheilen lässt.

---

*) Am schlagendsten tritt die Abweichung der melischen Statue von den übrigen Darstellungen zu Tage wenn man ihre Umrisse auf die von anderen Statuen legt. Ich habe das auf Tafel III beispielsweise mit zwei von einander abweichenden Auffassungen gethan: mit der typischen, als deren Vertreterin die Nike von Brescia gelten möge, und mit der dramatischen, für welche die der Gruppe des Museo Fiorentino entnommene Statue gewählt ist. Bei der letzteren ist von der männlichen Figur nur die Profillinie der rechten Seite gezeichnet.

23. Berechtigung der Vergleichungen für Schlüsse überhaupt.

Aber in wie weit ist denn ein auf eine Vergleichung gegründeter Schluss überhaupt berechtigt? Er wird in der Archäologie so oft als Mittel der Erkenntniss verwendet, dass es sich wohl der Mühe verlohnt nach einem allgemeinen Kriterium zu suchen, welches vor falscher Anwendung zu hüten vermag.

Jeder auf eine Vergleichung gestützte Beweis ist ein Analogieschluss, und seine wissenschaftliche Bedeutung kann daher keine andere sein als die des Analogieschlusses selbst. Diese aber ist eine beschränkte, indem sie nur da vorhanden ist, wo zwischen den analogen Objekten ein Realzusammenhang stattfindet (vergl. Ueberweg, System der Logik § 131 S. 355). Daraus ergiebt sich sogleich wie misslich die Anwendung dieses Beweises auf die Kunsterzeugnisse ist, da selbst in den verhältnissmässig geringen Fällen in welchen ein Realzusammenhang zwischen zwei Kunsterzeugnissen nachweisbar ist, durch das Eintreten einer selbständigen Individualität die Uebereinstimmung der Objekte keine nothwendige ist. Hierdurch aber wird die Sicherheit und damit die wissenschaftliche Bedeutung des Analogieschlusses hinfällig. Und dass es sich in der That auch so verhält, zeigen schlagende Beispiele. So war es keineswegs zweifelhaft dass athenische Reliefs und eine attische Münze Nachbildungen der Phidias'schen Parthenos sein sollten; und man hätte besonders bei der Münze, die gerade dieses Bild als Wahrzeichen ihres Ursprungs trug, voraussetzen dürfen dass hier, wo der Realzusammenhang unleugbar, der Grund und die Bedeutung desselben schlagend ist, auch die Uebereinstimmung eine genaue wäre und somit ein Schluss auf die Phidias'sche Darstellung vollständig berechtigt sei. Aber theils die Beschreibung des Pausanias, theils die dieser Beschreibung entsprechende, von Lenormant gefundene Marmorstatuette belehrt uns dass der Schluss ein ganz falscher gewesen wäre. Die Schlange, ein durchaus nicht unwesentliches Merkmal der Darstellung, fehlt auf der Münze ganz. Auf einem Relief, welches Otto Jahn mit der Münze und der Statuette auf Taf. I. seines Werkes „Aus der Alterthumswissenschaft“ abbildet, ringelt sie sich unterhalb der rechten Hand in die Höhe, für welche Abweichung Jahn S. 214 f. die zweifellos richtigen Beweggründe giebt. Bei der Statuette ringelt sie sich, der Beschreibung gemäss, in der Höhlung des Schildes in die Höhe. Träfe hiermit nicht die Beschreibung überein und sprächen nicht ästhetische Gründe für diese Anordnung, so gäbe natürlich der Schluss von der Statuette auf die ursprüngliche Statue ebensowenig eine wissenschaftlich sichere Erkenntniss wie der Schluss von dem Relief und der Münze. Wohl aber wird die bereits vorhandene Erkenntniss durch ihn verstärkt, und dies giebt uns ein Recht anzunehmen dass der Charakter gerade dieser Darstellung überhaupt ein getreuer sein möchte, so dass ein Gewinn für unsere Vorstellung von einem verlorenen Kunstwerk gewiss vorhanden ist. Mehr aber als eine Hypothese ist auch dieser Schluss nicht, indem man gerade in diesem Fall auch eine Ungenauigkeit in der Nachbildung nachweisen kann. Auf dem

Fussgestell der Phidias'schen Statue war die Geburt der Pandora dargestellt. „Auch auf der Basis [der Marmorstatuette] ist ein Relief angebracht, dessen arg mitgenommene Figuren leider keine bestimmte Deutung mehr zulassen. Nur soviel lässt sich mit Bestimmtheit sagen, dass die Geburt der Pandora hier nicht vorgestellt sein kann" (Otto Jahn, a. O. S. 216 Note 1). Dagegen lässt sich noch, wie ebenda nachgewiesen ist, der Kopf erkennen, in welchem der Künstler sein eigenes Porträt gegeben haben soll. So wechseln Genauigkeit und Ungenauigkeit in der Nachbildung, und da uns in diesem, wie in jedem andern Werk, bald für Einzelnheiten der Darstellungen, bald für die ganze Auffassungsweise, durchaus der Maassstab abgeht wo die Ungenauigkeit anfängt, die Genauigkeit aufhört, so zeigt sich auch an diesem einzelnen Beispiel deutlich dass die Anwendung des Analogieschlusses aus Uebriggebliebenem auf Erkennung des Verlorengegangenen gerade auf diesem Gebiete noch weniger als sonst eine sichere wissenschaftliche Erkenntniss zu Tage fördern kann. Aber selbst auf diesen geringen Grad der Wahrscheinlichkeit kann er nur dann Anspruch machen, wenn der Realzusammenhang aus anderen Gründen als aus der ganzen oder theilweisen Uebereinstimmung sich nachweisen lässt — es sei denn dass man sich der Selbsttäuschung hingeben will etwas bewiesen zu haben, während das im Schluss sich Ergebende bereits als stille Voraussetzung in der Prämisse enthalten ist: die vollständige Uebereinstimmung des an verschiedenen Monumenten Vorhandenen sowohl wie des bei dem einen derselben nicht mehr Vorhandenen. Von besonderer Wichtigkeit ist der Fall dass durch das Eintreten einzelner Merkmale bei einer Nachahmung für die in dem Original an entsprechender Stelle vorhanden gewesenen die Tendenz des ganzen Kunstwerks trotz der noch übrig bleibenden Uebereinstimmung der meisten Merkmale eine ganz andere wird — ein Fall, der bei der bekannten Freiheit, mit welcher die Alten in Litteratur und Kunst das geistige Eigenthum behandelten, gar häufig eingetreten ist, so dass bekannte Darstellungen je nach den Umständen verwandt und umgewandelt wurden. *)

---

*) **Welcker**, Alte Denkmäler I. S. 385. (Die Gruppe von Ildefonso.) „Demohngeachtet ist die vollkommene Aehnlichkeit in der Stellung der angelehnten Figur mit der des Apollon Sauroktonos nicht zu verkennen; und sie wahrzunehmen bedurfte es mehr nicht als eines aufmerksamen Blickes auf eine jede von beiden allein. Allein hierfür giebt es eine Erklärung, welche uns der Nothwendigkeit einerlei Bedeutung anzunehmen enthebt. Die Griechischen Künstler nämlich verschmähten es nicht, gewisse Stellungen und Körperbildungen, die in ihrer Art vollkommen gelungen waren, wenn sie einer neuen Anwendung in anderm Zusammenhang oder unter neuen Attributen fähig schienen, zu entlehnen. Selbst ein Lysippus gab seinem Käros, wie Kallistratus angiebt, die grösste Aehnlichkeit mit dem Dionysos, woraus Heyne nicht unterlässt, eine allgemeine Bemerkung abzuleiten. So ist am Denkmal des Lysikrates in Athen eine knieende Figur, die Hände auf den Rücken gebunden, vom Parthenon genommen (Note: Stuart T. I ch. 4 tab. 23, T. 3 ch. 1 tab. 15), und die treffliche Gruppe Orestes im Wahnsinn von Pylades gehalten kommt auch unter den Söhnen der Niobe vor." Und dazu die Note: „Monum. ined. tav. 150 vergl. 149 und dann M. Pioclem. T. IV. tav. 17, wo Visconti auch eine andere in doppeltem Sinn vorkommende Gruppe anführt, wie er auch dasselbe in Bezug auf einzelne Figuren bemerkt. T. II. tav. 32 Suppl. Der Erklärer des Musée des Antiques macht bei Gelegenheit des Sauroktonos T. I. pl. 19 die Bemerkung der grossen Aehnlichkeit unserer Figur mit jener ebenfalls, ohne zu entscheiden, ob der Meister des Praxiteles nachgeahmt haben oder durch einen sonderbaren Zufall mit ihm in derselben Stellung zusammengetroffen

Ganz anders freilich ist es auf dem Gebiete der Natur, wo die einheitlich schaffende Kraft nicht unterbrochen wird durch die einer Individualität entspringende Willkür. Darum konnte, im Vertrauen auf diese Einheit der Natur, durch den Analogieschluss Goethe den Zwischenknochen und Leverrier einen Planeten voraussetzen ohne dass die Natur sie Lügen gestraft hätte. Aber diese Einheit existirt nur in der Natur und ihren direkten Schöpfungen; bei allen solchen dagegen, bei welchen die unendliche Mannichfaltigkeit der Individualität als Mittelglied eintritt, ist sie nur in beschränktem Maasse vorhanden, und jede hier aufgestellte Allgemeinheit wird durch abweichende Fälle umgestürzt. Dahin gehört es wenn man glaubt aus dem Charakter einer Zeit auf die Möglichkeit oder Unmöglichkeit der Entstehung eines einzelnen Kunstwerkes in ihr schliessen zu können. Auch hier liegt ein Analogieschluss vor, und auch hier wieder in sehr beschränkter Gültigkeit für einen bestimmten Fall, besonders wenn die Kenntniss von Werken aus einer bestimmten Periode wiederum eine beschränkte ist. Und bei aller Fülle der aus dem Alterthum erhaltenen Werke können wir doch nicht alle Seiten der Entwicklung irgend einer Kunstepoche ganz klar legen, und dennoch vermöchte erst in diesem Fall ein Schluss auf ein einzelnes Werk Anspruch auf einen höheren Grad von Wahrscheinlichkeit zu machen.

Das Ergebniss dieser leicht auf weitere Fälle auszudehnenden und an bestimmten Beispielen zu erweisenden Betrachtungen ist dass Vergleichungen und aus ihnen gewonnene Schlüsse nur einen untergeordneten wissenschaftlichen Werth für die Erkenntniss verstümmelter Werke der Kunst haben und nur dann auf eine bedingte Beweiskraft Anspruch machen können, wenn zwischen den verglichenen Objekten ein aus anderweitigen Gründen nachweisbarer Realzusammenhang vorhanden ist.

24. Die zwei Methoden.

Hier ist der Punkt wo sich die zwei Methoden der Untersuchung, die archäologische und die ästhetische, scharf trennen. Die archäologische sucht das einzelne Kunstwerk zu erkennen durch seine Einreihung in eine Serie verwandter Darstellungen, um daraus allgemeine Gesichtspunkte zu gewinnen. Freilich gelingt ihr dies häufig nur dadurch dass sie sich an irgendwelche hervorstechende Merkmale hält,

sein möge. Das Letztere ist keineswegs glaublich.“ Dieselbe Wiederverwendung findet sich natürlich zu allen Zeiten, besonders so dass ein und derselbe Künstler seinen Wiederholungen andere Motive giebt. Eines der bekanntesten Beispiele ist das als „Tochter Tizian's“ bezeichnete, eine Fruchtschale haltende Madchen, welches der Künstler auf der zu Madrid befindlichen Wiederholung als Herodias dadurch charakterisirt dass er ihr statt der Schale eine Schüssel mit dem Haupte Johannes des Taufers in die Hände giebt. Denken wir uns durch irgend einen Unglücksfall dies Bild so beschädigt dass von Schüssel und Haupt nichts mehr zu sehen wäre, zugleich aber auch dass keine Notiz über die ursprüngliche Darstellung existirte, was wäre natürlicher als dass wir die Gestalt mit Hulfe der Vergleichung mit der Fruchtschale ergänzten? So wenig dies künstlerisch zu verwerfen wäre, so wenig wäre die wissenschaftliche Erkenntniss durch den Analogieschluss erreicht, die dieser eben nicht in absoluter Weise zu geben vermag.

wobei dann die das eigenthümliche Wesen gerade des einzelnen Kunstwerkes ausmachenden Besondernheiten für diese allgemeine Betrachtung und um sie überhaupt zu ermöglichen, unberücksichtigt bleiben. So wenn die melische Statue mit den oben erwähnten anderen Werken der Kunst zusammengestellt wird, mit denen sie in nichts Weiterem übereinkommt als dass sie eine stehende, irgend eine Bewegung mit dem einen Fusse, sei es mit dem linken (Statue von Milo), sei es mit dem rechten (Statue von Arles) und etwa mit dem Kopfe machende Frau darstellt. Unberücksichtigt bleibt dass sie gerade so bekleidet ist; denn sie wird auch mit ganz bekleideten (Clarac 624, 1428; 595, 1301) und selbst einer kaum mehr bekleidet zu nennenden (Clarac 604, 1331) verglichen; unberücksichtigt bleibt in Folge davon die gerade in der Gewandung und ihrer Eigenthümlichkeit hervortretende Tendenz, die nirgends (ausser etwa bei Clarac 1332 a vgl. unten „Venus Torlonia") bei den verglichenen Werken wiederkehrt: unberücksichtigt ferner der durch die Bewegung des Körpers überhaupt gegebene und gerade für diese Statue eigenthümliche Unterschied von all den verglichenen Statuen. Die auf solchem Weg gewonnene allgemeine Erkenntniss kann daher in diesem Falle nur eine scheinbare, der aus ihr gemachte Schluss auf die Einzeldarstellung nur ein verfehlter sein.

Dieser schematisirenden Methode steht gegenüber die individualisirende ästhetische Methode, welche jedes einzelne Kunstwerk als ein selbständiges Individuum betrachtet, wie der Künstler, der es geschaffen, selbst es gewesen, und die daher das einzelne Kunstwerk zunächst nur aus sich selbst heraus zu verstehen sucht. Erst wenn sie zu einer Erkenntniss auf diesem Wege gelangt ist, sieht sie sich um ob das Werk etwa mit anderen zu einer gleichsam eine Gattung darstellenden Reihe von Werken zusammenzustellen sei, beklagt es aber durchaus nicht, falls dies nicht geschehen kann, da jedes grosse Werk der Kunst immer eigenartig ist und allein dasteht, und es überhaupt der Zweck des einzelnen Kunstwerkes nicht sein kann Objekt einer besonderen Wissenschaft zu werden, welche die Kunstwerke behandelt als ob sie direkte Naturerzeugnisse wären, sondern nur eine bestimmte Empfindung in empfindungsfähigen Subjekten zu erwecken. Diese auf den rechten Weg zu leiten und die Gründe für ihre Empfindung der Erkenntniss klar zu machen ist aber Aufgabe der ästhetischen Wissenschaft. Darum geht die ästhetische Methode nicht wie die archäologische von der Vergleichung aus, sondern führt höchstens schliesslich unter anderem auch auf sie hin, aber keineswegs nothwendig. Sie wird vielmehr gerade das Eigenartige, Selbständige, Individuelle des einzelnen Werkes betonen und daher die Vergleichungen mehr zur Aufweisung der Unterschiede als des Uebereinstimmenden bei ähnlichen Darstellungen benutzen. Jede der beiden Methoden befolgt dabei das besondere Ziel der von ihr vertretenen Wissenschaft, und das Ergebniss wird im einzelnen Falle das Kriterium abgeben, welche von beiden dem Ziel aller Forschung, der Erkenntniss des Wahren, unabhängig von den Fesseln einer besonderen Disciplin, am nächsten gekommen ist.

25. Folgerung.

Es kann somit in dem Umstand dass einigermaassen ähnliche, dramatisch aufgefasste Frauengestalten in anderen Bildwerken *) existiren, bei welchen das dramatische Motiv noch deutlich zu erkennen ist, kein Grund dafür liegen dass für die gleichfalls dramatisch aufgefasste, sonst aber gerade in den wichtigsten Merkmalen von jenen Darstellungen sich unterscheidende melische Statue dasselbe Motiv der dramatischen Bewegung in Anspruch zu nehmen sei, welches bei jenen anderen Darstellungen noch erhalten ist. Vielmehr wird von vornherein zu sagen sein, dass wo das in der momentanen Körperhaltung sich aussprechende Ergebniss der Bewegung ein anderes ist, auch kaum der gleiche Grund für dieselbe vorausgesetzt werden darf. Wenn daher Quatremère de Quincy (Sur la statue antique de Vénus découverte dans l'île de Mélos en 1820, Paris 1821) nach dem Muster der oben angeführten Gruppen die melische Statue als Venus im Verkehr mit Mars erklärt (p. 16: „cette Vénus était originairement groupée avec une autre figure, telle que Pâris, Adonis ou Mars, avec laquelle elle était représentée, comme on le dit, en colloque“, p. 22: [Nach Vergleichung mit den andern Gruppen] „peut-on hésiter à reconnaître qu'elle fut aussi une Vénus victrix ou victorieuse, c'est-à-dire qu'elle fut aussi jadis associée au dieu Mars?“ und p. 24: „je persiste donc à penser que la Vénus de Mélos fut... associée dans un groupe avec Mars, dont elle paraissait fléchir l'humeur farouche“), so hat er nur insofern Recht als er die Darstellung als eine dramatische auffasst. Aber auch abgesehen davon dass in dieser Berufung auf andere Darstellung gar kein wirklicher, sondern nur ein scheinbarer Grund liegt, so widerspricht einer derartigen Zusammenstellung schon die Haltung der melischen Statue, wie dies auch sonst mehrfach hervorgehoben worden ist. So sagt O. Müller (Gött. G. Anz. 1823. 133 St. S. 1324): „Der Kopf ist zur Unterhaltung mit einer nebenstehenden Figur nicht genug seitwärts gewandt; auch ist der Ausdruck dafür zu stolz und selbstgenügsam, und der Körper statt sich links anzuschmiegen, beugt sich zu sehr zurück.“ Und Clarac sagt in seiner mehrfach angeführten Abhandlung p. 35: „Dans toutes ces compositions, Vénus par son attitude, se porte à gauche vers le dieu qu'elle veut retenir par ses caresses. La Vénus de Milo au contraire se penche vers la droite, et s'éloignerait du dieu avec lequel elle serait groupée, à moins qu'on ne regardât ce mouvement comme celui qu'elle ferait pour retenir avec plus de force et d'autorité que de séduction l'amant prêt à la quitter; ce qu'indiqueraient peut-être son regard et l'expression de sa bouche, qui paraissent impérieux plutôt que suppliants et caressants.“ In seiner Be-

*) Es gehören hierher besonders die drei statuarischen Gruppen aus dem Museo Capitolino (tom. 3 pl. 20; Clarac 634, 1428), dem Museo Fiorentino (tom. 3 pl. 36; Clarac 634, 1430; Müller-Wieseler II. No. 290) und dem Musée Royal (No. 272; Clarac 326, 1431); ferner der geschnittene Stein Museo Fiorentino; tom. I pl. 73 (Müller-Wieseler II No. 280); die Münze der jüngeren Faustina (Clarac, Sur la statue antique de Vénus Victrix No. 5 vgl. Müller-Wieseler II, 291 a.)

schreibung des Musée de Sculpture p. 81 sagt er: „En m'appuyant des mêmes groupes, des médailles et de la pierre gravée que cite ce savant [Quatremère], et à en juger d'après la direction de la tête et des regards de cette déesse, je ne puis me défendre d'avoir sur se point une opinion entièrement opposée, et de croire que cette statue était isolée, mais probablement en scène ou en rapport avec d'autres figures placées dans le même lieu" — zugleich ein interessanter Fall, wie die Berufung auf dieselben Vergleichungen zu direkt entgegengesetztem Resultat führen kann, gerade weil auf künstlerischem Gebiet in einer Vergleichung kein zwingender Grund für einen Schluss liegt. Auch Overbeck, der (a. O. II. S. 326. 2te Aufl.) die Möglichkeit „das Götterpaar in seiner ehelichen Verbindung als Tempelgruppe aufgestellt" sich zu denken zugiebt, erkennt als „ernsteren Einwand" doch die „nach ihrer rechten Seite übergebeugte Stellung der Göttin" an, wenn er ihn auch dadurch abzuschwächen sucht, dass die Figur nicht „in gerader Vorderansicht" sondern „von ihrer rechten Seite her" gesehen sein wolle — eine nicht weiter begründete Behauptung, die sich schwer mit der Betrachtung einer Gruppe wird vereinigen lassen, in welcher naturgemäss beiden Theilen ein gleiches Maass der Betrachtung gebührt, ein solches jedoch nur in der Vorderansicht erreicht wird. Obendrein aber wird der objektive Sachverhalt der starken Zurückbeugung hierdurch natürlich gar nicht, der Eindruck aber, auch wenn man sich die Statue allein denkt, so wenig verändert, dass Overbeck selbst hinzufügt: „Immerhin aber bleibt diese Beugung auffallend und macht den gewiss nicht beabsichtigten Eindruck, als zöge die Göttin ihren Genossen mit einer Art von Gewalt an sich" — ein Gedanke, der schon in der vorhin zuerst angeführten Stelle von Clarac sich geltend macht. Dank den Vergleichungen können diese Forscher sich nicht von dem Gedanken losmachen, dass eine Venus stets bereit sein müsse auf ein Liebesverlangen einzugehen, ja es selbst hervorzulocken und seine Befriedigung zu erzwingen, falls sie nicht willig Gehör fände. Und das beruht weiterhin auf der gleichfalls den Vergleichungen verdankten Annahme, als ob hier unbedingt Venus dargestellt sein müsse. Könnte aber, dies letztere vorausgesetzt, die Göttin nicht auch einmal nicht eingewilligt haben? Könnte ein Künstler nicht auch einmal das Weib in hoher edler Reinheit aufgefasst und diese gerade in einer solchen Zurückweisung darzustellen gesucht haben? Und sollte er als Repräsentantin des Weibes und seiner Macht, hier wie im entgegengesetzten Falle, nicht gerade die Göttin gewählt haben können in welcher recht eigentlich das in der Liebe beruhende Wesen des Weibes zum Ausdruck gekommen ist? Hat es nicht ausser der Pandemos die Urania gegeben? Und ist es merkwürdiger dass eine Venus abweisend dargestellt gewesen sein sollte, als dass eine Pallas Athene im Liebesverkehr mit Herakles aufgefasst ist (Gerhard, Auserwählte Vasenbilder Taf. 145), dass eine Diana dem freilich schlafenden Endymion gegenüber ihre Strenge für einen Augenblick vergisst? Wäre es aber undenkbar, ist es dann nicht richtiger zu schliessen: Da nach der Körperhaltung und ihrer Tendenz nichts anders als die Zurückweisung eines Liebesangriffes erkannt werden kann, durch dessen Annahme jede Schwierigkeit in dem seelischen Ausdruck, in

der Haltung des Körpers und in der Lage des Gewandes vollständig gelöst wird, so kann die dargestellte Figur keine Venus sein — als dass geschlossen wird: da nach den Vergleichungen eine Venus dargestellt ist, so muss die einzige Lösung zurückgewiesen und das Schwanken zwischen anatomisch und ästhetisch unmöglichen Auffassungen fortgesetzt werden? Ich halte es indessen nicht für unmöglich dass hier eine Venus dargestellt sei welche einen sie angreifenden Mars zurückweist, da in der That Gründe, die freilich nur eine Wahrscheinlichkeit darbieten, für die Annahme einer Venus vorhanden sind (§ 20). Ich würde es aber auch für eine vollständig befriedigende Erkenntniss halten, wenn sich weiter nichts nachweisen liesse, als dass eine hoheitsvolle, den Liebesangriff eines Mannes zurückweisende Frau dargestellt sei, deren Namen wir nicht weiter kennen. Beruht doch das Verständniss eines Kunstwerkes auf der Einsicht in seinen Inhalt und nicht auf der Kenntniss der zufälligen Persönlichkeiten, deren Nennung gerade hier den künstlerischen Eindruck kaum erhöhen kann, so dass dessen Erkenntniss auch schon ohne die Namen eine vollständige ist. Denn hier wird der inneren, der ethischen Bedeutung dieses bestimmten Kunstwerkes durch die Weglassung von Namen ebensowenig etwas genommen, als ihr durch Nennung solcher irgend etwas Wesentliches hinzugefügt wird, umsoweniger als eine solche sich voraussichtlich nie über das Stadium der Wahrscheinlichkeit erheben wird. Lässt man aber die Bezeichnung als Venus gelten, so bleibt für den vorauszusetzenden Mann wohl kaum eine andere Benennung als die des Mars übrig, der gerade durch sein vielberührtes Liebesverhältniss zur Göttin der Schönheit wohl der passendste Repräsentant des liebebegehrenden Mannes sein möchte.

26. Eine Ergänzung.

Lässt man die melische Statue als Ueberrest einer Gruppe gelten, so ist damit der Ausgangspunkt für eine Ergänzung gegeben, für welche das aus der Untersuchung des vorhandenen Materials bereits gewonnene Ergebniss in maassgebender Weise Geltung gewinnt. Die männliche Figur — möge sie immerhin unter dem ausgesprochenen Vorbehalt Mars genannt werden — muss in der Weise handelnd eingreifen dass die Stellung der weiblichen Figur — die ebenso immerhin als Venus bezeichnet werden möge — als eine nothwendige und naturgemässe Folge erscheint. Da ihr linker Arm ausgestreckt gewesen sein muss, so kann Mars nicht ganz nahe an sie herangetreten gewesen sein, so dass er etwa den rechten Arm um sie gelegt hätte. Der naturgemäss grössere Mann kann aber auch nicht gerade aufgerichtet gewesen sein, da ihr Blick nicht aufwärts, sondern gerade vorwärts geht. Diese beiden Forderungen werden erfüllt wenn man den seitlich herantretenden Mann im Vorwärtsschreiten und dabei sich etwas vorbeugend denkt, wodurch sein Blick dem ihrigen begegnet, und wodurch er nahe genug tritt um auch eine Bewegung zu machen wel-

ehe seine Absicht deutlich genug darstellt. Der rechte Arm der Venus geht abwärts und etwas vorwärts. So wie die linke Hand bereits eine nothwendige Verwendung gefunden hat, so muss auch die rechte Hand verhindert sein das Gewand zu erfassen, weshalb gerade die nur momentan wirksame Aushülfe das Gewand durch Spannung mittelst der Beine zu halten, zu Hülfe genommen wird. Man könnte nun vermuthen, Mars selbst griffe nach dem Gewand um es vollständig wegzureissen, und Venus versuchte seinen Arm festzuhalten. Damit wäre jedoch der Angriff plumper dargestellt als die Hoheit der übergebliebenen Hälfte es uns als wahrscheinlich anzunehmen gestattet. Natürlicher zugleich und die auf den Höhepunkt der Entscheidung gelangte Handlung noch schärfer bezeichnend ist es dass Venus selbst nach dem Gewand das eben sinkt greifen will und in der Ausführung auf einen Augenblick unterbrochen wird durch die ihren Arm erfassende Hand des Mars. So wird auch die Zuhülfenahme der Beine auf den ersten Blick verständlich da das Bestreben das Gewand um jeden Preis zu halten durch die doppelte auf ein Ziel ausgehende Bewegung des rechten Armes und des linken Beines um so deutlicher ausgeprägt ist. Wie sehr dies aber noch durch das Aufstemmen des linken Fusses auf den Ballen und die darin ausgesprochene Kraftanstrengung erhöht wird, leuchtet ein.

In diesem Sinne ist der Versuch einer Restauration Tafel IV, Figur 13 ausgeführt, der natürlich nur als ein Versuch und als ein Vorschlag gelten soll. Er hat wenigstens die Möglichkeit bildhauerischer Existenz für sich, da er auf meine Angaben hin von einem Bildhauer modellirt und erst nach diesem Modell gezeichnet worden ist. Aufmerksam möchte ich noch darauf machen wie die bei der alleinstehenden Venus als übergewaltig erscheinenden Formen durch den neben sie gestellten gewaltigeren Mann auf das Maass der Weiblichkeit zurückgeführt erscheinen — ein durch den Contrast bewirkter Vortheil, der für die künstlerische Werthschätzung von nicht geringer Bedeutung ist.

27. Zeitbestimmung.

Müssen die früheren Ansichten über die melische Statue nach der hier geführten Untersuchung als nicht zutreffend bezeichnet werden, so können auch die in Folge derselben entstandenen Zeitbestimmungen nicht als richtig gelten. Namentlich fallen mit der hier durchgeführten Auffassung die Anstände Overbeck's (Gesch. d. gr. Pl. S. 329 f. 2. Aufl.), der wohl am schärfsten die Unmöglichkeit einer sachlichen Motivirung der Nacktheit und der Lage des Gewandes durch die bisherigen Ansichten betont hat. Nur wäre es richtiger gewesen, statt hierin einen Grund für die späte Entstehungszeit, vielmehr einen solchen für die Unrichtigkeit der bisherigen Auffassungen zu finden, da alle sonstigen Vortrefflichkeiten der Arbeit, die auch Overbeck anerkennt, auf einen Künstler ersten Ranges schliessen lassen. Und sollte ein solcher

in Allem, nur nicht in der ursprünglichen Erfindung und Motivirung vorzüglich gewesen sein, die doch gerade erst das rechte Kennzeichen des grossen Künstlers sind? Der Künstler hat aber das Gewand nicht willkürlich an einer Stelle ruhen lassen wo es nicht ruhen kann, denn es ist im Herabgleiten begriffen, und das tritt am deutlichsten dann hervor, wenn es in einem solchen Augenblick dargestellt ist, in welchem ein Verweilen gar nicht eintreten kann. Das Motiv der Entblössung ist nicht nur ein künstlerisches, um auf den Beschauer den sinnlichen Reiz des schönen Körpers wirken zu lassen, sondern ein sachlich durch den Angriff von Seiten des Mannes begründetes. Die Lage des Gewandes „genau auf der Höbe, wo dasselbe am effektvollsten wirkte“ ist nothwendig, weil die Handlung im Moment der eben eintretenden höchsten Entscheidung, im recht eigentlich kritischen Momente, dargestellt ist, wie dies bei jeder lebendig bewegten dramatischen Darstellung sich wiederfindet.

Ist aber die Entblössung keine willkürliche, sondern eine sachlich begründete, so erscheint gerade dieser Umstand als ein wichtiger Fingerzeig für die Zeitbestimmung. Es ist bekannt wie schwer es den hellenischen Künstlern gelang den weiblichen Körper frei von störender Hülle dem Auge darzubieten, und wie sie nur dadurch dem Anstoss entgehen konnten, dass in der Darstellung selbst eine genügende sachliche Motivirung für die Enthüllung vorhanden war. Bald jedoch war der Geschmack so verändert, dass diese sachliche Motivirung nicht mehr für unbedingt erforderlich galt; sie wurde daher immer äusserlicher, spielender, nebensächlicher, und konnte schliesslich wohl ganz wegbleiben, besonders seitdem durch Praxiteles als Motivirung das Bad zur Anerkennung gekommen war. Es ist interessant zu sehen wie sich dann von diesem Punkt aus der Fortgang von der unwillkommenen Ueberraschung im Bade bis zu der keineswegs unwillkommenen und endlich bis zur blossen Toilette mit Abstreifung alles Göttlichen, „alles Zaubers der Befangenheit und Schüchternheit“, verfolgen lässt. (Vgl. Stark, Ueber unedirte Venusstatuen und das Venusideal seit Praxiteles. Bericht der k. sächsischen Gesellschaft der Wiss. 1860 S. 46 ff.) Das Gesetz aber, das sich in diesem ganzen Fortgange von der vollkommenen Verhüllung bis zur gänzlichen Enthüllung erkennen lässt und das mit seinem Anlasse durchaus stimmt, ist dies dass Darstellungen welche eine strengere sachliche Motivirung enthalten, in die ältere Zeit gehören, dass aber die Darstellungen einer um so jüngeren Zeit zuzuschreiben sind, je weniger Gewicht auf die sachliche Motivirung gelegt wird — ein Grundsatz der selbstverständlich nicht einseitig geltend gemacht werden darf, sondern seine Bestätigung und Modification aus den übrigen Merkmalen für die Zeitbestimmung zu entnehmen hat. Nun liegt aber in der melischen Statue ein sachliches Motiv vor, welches stärker als jedes dem Bad entnommene dem Beschauer die Entblössung begründet und als nothwendig erscheinen lässt. Nehmen wir die strenge, hoheitsvolle Auffassung der Formen überhaupt, „die Behandlung der Gewandung mit ihren scharfen Faltenbrüchen und ihren breiten, auch in den Tiefen noch leuchtenden Flächen“ hinzu, die „so sehr der besten Zeiten würdig“ erscheint, „dass sie unmittelbar an die Sculpturen des Parthenon erinnert und mehr

als Einen bewogen hat *), die Aphrodite von Melos in deren unmittelbare Nachbarschaft hinaufzurücken" (Overbeck a. O. S. 331), fernerhin die meisterhafte Technik, so glaube ich, auch ohne mich von dem Vorurtheil leiten zu lassen, dass Werke von einer gewissen technischen Vollkommenheit nur in einer gewissen Zeit entstanden sein können, vielmehr so schliessen zu dürfen: Da weder die Eigenthümlichkeit des Styles noch die technische Vollkommenheit noch die Hoheit der Auffassung es verbieten, so darf hier für die Zeitbestimmung der Umstand entscheidend eintreten dass der Künstler, um überhaupt einen nackten weiblichen Körper darzustellen, ein sachliches Motiv von solcher Stärke zu Hülfe nehmen musste; dies aber brauchte er nur in einer Zeit zu thun, in welcher die Entblössung des weiblichen Körpers in der bildenden Kunst ohne ein solches Motiv noch nicht statthaft war, in welcher vielleicht sogar das durch Praxiteles zur Geltung gekommene Motiv des Bades noch als zu schwach erschien oder erschienen wäre. Das aber kann nur die Zeit zwischen Phidias und Praxiteles gewesen sein.

Die Vortrefflichkeit der Formgebung erkennt, wie schon erwähnt, auch Overbeck an und charakterisirt sie in folgender Weise (a. O. S. 330 f.): „Was das Nackte anlangt, so ist schon oben auf die Grossheit der Anlage, die üppige und dennoch in der Fülle maasshaltende Schönheit hingewiesen worden; derselbe feine Kenner aber (Ed. von der Launitz), dessen Beurtheilung des vaticanischen Torso oben mitgetheilt wurde, sagt von der Aphrodite: „„Hier ist die Behandlung, und was noch mehr ist, die Idee des Fleisches wohl das Vollkommenste, was wir in dieser Hinsicht an weiblichen Figuren kennen, denn das Fleisch der Venus von Milo ist von der Art, auf welche der homerische Ausdruck, „es blüht in ewiger Jugend" vollkommen anwendbar ist. Alles was uns von weiblichen Körpern aus dem Alterthum erhalten ist, kann wohl schwerlich den Vergleich mit dieser Aphrodite in Hinsicht auf die Behandlung des Fleisches aushalten, wenn ihr gleich einzelne Torsi in verschiedenen Museen sehr nahe kommen; und wie sich auch die höchst talentvollen Plastiker der neueren Zeit bemüht haben, etwas Gleiches in der Behandlung des Fleisches hervorzubringen,

*) So sagt **Friederichs** (der sie jedoch in dem Abschnitt „Nachblüthe der griechischen Kunst", also von Alexander bis zu den römischen Kaisern, behandelt), Bausteine S. 333: „Die grossen stolzen und zugleich lebensvollen Formen und das Scharfkantige des Gewandes scheinen darauf zu deuten, dass die Statue nicht sehr fern von den Parthenonstatuen entstanden ist." Doch fügt er hinzu: „Aber wir sind arm an griechischen Originalwerken des vierten und der folgenden Jahrhunderte, dass wir auch hierin uns vor zu sicheren Urtheilen hüten müssen. Gewiss aber ist die Statue ein griechisches Originalwerk und so frisch und lebenswarm wie wenig andere. Die Vergleichung der Venus von Capua ist sehr geeignet, den Unterschied zwischen schwellendem Leben — man sehe besonders den Druck des rechten Armes auf den Busen — und kalter conventioneller Behandlung fühlbar zu machen. Der Charakter der Formen ist im Allgemeinen den älteren Venustypen verwandt, mehr voll und kräftig als zart. Auch die einfache Anordnung des Haars erinnert an die knidische Venus des Praxiteles." Auch Waagen erkennt die „Uebereinstimmung so mancher Theile mit den Sculpturen aus der Zeit des Phidias" an, schliesst dann aber daraus dass „in andern ein entschieden späteres Element eingetreten" ist, auf Scopas, und sieht in der Statue „wahrscheinlich ein Originalwerk aus der Schule Scopas" (Kunstwerke und Künstler in Paris S. 110. 108). Hierzu bemerkt Welcker (A. D. S. 444): „In Hinsicht der Originalität und des Zeitalters wird man ihm nicht leicht widersprechen."

es ist ihnen nicht gelungen.““ Bewunderungswürdig ist namentlich, wie die Beobachtung mancher kleinen Einzelheiten, z. B. der leichten Falten der Haut am Halse mit der Idealität der ganzen Auffassung verschmolzen ist, ohne diese zu beeinträchtigen oder neben ihr als wesenlos zu erscheinen. Einen ganz vorzüglichen Reiz verleiht der Statue die von aller Glätte weit entfernte Weichheit in der Behandlung der Marmoroberfläche, die Meisterlichkeit in der Darstellung der Haut, deren elastische Textur und deren sammetne Milde man im Steine fühlen zu können glaubt, und deren Eindruck noch durch die schöne warme Farbe des leise gegilbten parischen Marmors sowie durch die fast vollkommene Erhaltung der Epidermis erhöht wird, obgleich dieselbe auch in guten Abgüssen nicht verloren geht.“ Aehnlich sprach sich schon Waagen (Kunstwerke und Künstler in Paris S. 108) aus: „Die Behandlung des Nackten erinnert in der Grossheit, Vereinfachung und Bestimmtheit der Formen noch lebhaft an die Rundwerke vom Parthenon, vereinigt aber damit eine gewisse, wenn gleich keusche, naive, frische und gesunde Weiche und Fülle, welche, obschon überall vorhanden, doch am Deutlichsten in den Falten der Haut zwischen der rechten Schulter und dem Arm, in der Halsgrube und den leichten horizontalen Hautfalten des Halses ausgesprochen ist. Durch die Verbindung dieser schwer zu vereinigenden Eigenschaften übt diese, obschon keineswegs sehr fleissig durchgebildete [??], Statue einen eigenthümlichen Reiz aus, welche keiner andern aus dem Alterthum in diesem Grade innewohnt.“ Ebenso Quatremère de Quincy (a. O. p. 28 f.): „Je me bornerai à dire qu'en considérant la Vénus de Mélos, relativement à ces genres de mérite que les artistes définissent ordinairement par les mots grandeur de style, largeur de formes, caractère idéal, pureté de dessin, vérité, vie et mouvement, et encore sous le rapport d'une belle exécution, je ne balancerais pas à lui donner la première place entre toutes celles que j'ai vues.“ Und Clarac (a. O. p. 2 f.) sagt geradezu: „Aucune création de la sculpture n'a plus de vie, et n'offre avec autant de vérité une imitation plus parfaite de la nature féminine la plus élevée dans toute la beauté et la pureté de ses formes.“

28. Das Basisfragment.

Ich habe bisher als Ausgangspunkt der Untersuchung nur das unzweifelhaft Echte benutzt: es bleiben nun noch die theils gleichzeitig mit der Statue, theils später aufgefundenen Fragmente zur Beurtheilung übrig, und zwar zunächst das Fragment einer Basis und deren Inschrift. Bekanntlich ist dieses wichtige Stück, ich habe nicht ersehen können zu welcher Zeit, verschwunden; doch scheint es schon sehr bald nach der Auffindung der Fall gewesen zu sein, besonders wenn Longpérier in dem von Friederichs (Bausteine d. G. d. gr.-r. Pl. S. 334) mitgetheilten Schreiben Recht hat. Longpérier spricht nämlich die Vermuthung aus dass, um es unverblümt auszudrücken, die Eitelkeit ein Werk des Praxiteles selbst besitzen zu wollen, zu einer absichtlichen

Zerstörung der von ihm vergeblich gesuchten Basis geführt haben möchte. *) Eine erneute Untersuchung ist somit unmöglich, und wir sind auf die Berichte derer angewiesen, welche die Basis noch selbst gesehen haben. Quatremère de Quincy, der sie unbedingt als unecht verwirft, spricht nur ganz beiläufig von ihr, so dass sich aus ihm nichts entnehmen lässt. **) Da nun schon K. O. Müller, der von der sogleich zu erwähnenden Hand ausdrücklich sagt dass er sie selbst gesehen habe, sie nur ganz im Vorübergehen berührt und das was er von ihr sagt, offenbar aus Clarac und nicht aus eigener Anschauung genommen hat, so bleibt als einziger Augenzeuge Clarac übrig, aus welchem alle späteren Kritiker geschöpft haben. Nach der Art und Weise wie Clarac zu einer Zeichnung der Inschrift gekommen sein soll (vgl. Longpérier bei Friederichs S. 334), hat es sogar den Anschein dass die Inschrift schon zur Zeit als Clarac sein Buch schrieb, 1821, nicht mehr vorhanden war, während seine eigene Ausdrucksweise dafür spricht dass sie noch existirte. Denn diese ist so bestimmt dass man an dem eigenen Augenschein kaum zweifeln kann.

Es kommen nun für die Beurtheilung der Basis sammt der Inschrift zwei Punkte in Betracht: die Verschiedenartigkeit des Marmors und die Art der Bruchflächen. Ueber die erstere lautet Clarac's Urtheil sehr bestimmt: „La plinthe brisée avoit été restaurée avec un morceau de marbre d'un grain un peu plus gros et qui porte une inscription“ p. 24, und dies ist offenbar die Stelle nach welcher Müller G. g. Anz. 1823 S. 1323 berichtet: „Die Plinthe war mit einem Stück Marmor restaurirt von grobem Korn.“ Clarac wiederholt diesen Umstand noch einmal S. 48 mit den Worten: „on employa un marbre d'un grain un peu différent de celui de la statue.“ Es ist nun aber geradezu unmöglich dass ein Mann wie Clarac, der als Conservator der Antiken tagtäglich mit den Marmorn in Berührung kam, sich über einen verhältnissmässig so leicht erkennbaren Punkt habe irren können. Wir müssen also dies Factum als fest bezeugt anerkennen. Ueber die Art der Bruchflächen spricht er sich dagegen weniger bestimmt aus. Die bezügliche Stelle (p. 48 f.) lautet: „Cette plinthe avoit été brisée par un événement quelconque, et un des morceaux avoit été perdu aussi probablement qu'une partie de la statue. Lorsqu'on essaya de la restaurer, on rétablit la plinthe, et, soit par inadvertance, soit parce qu'on n'en avoit pas d'autre sous la main, ou qu'on n'attachât pas une grande importance à cette partie de la base, on employa un marbre d'un grain un peu différent de celui de la statue: je dis un peu différent, parce qu'il ne l'est pas assez pour produire un mauvais effet

*) „On avait dit au roi Louis XVIII que la statue dont l'ambassadeur de France lui faisait présent était l'oeuvre du célèbre sculpteur de Phryné, et je crois que ce fut la cause de la perte de l'inscription.“ „Je connais très-bien la barbarie avec laquelle on traitait les monuments antiques, lorsque MM. Percier et Fontaine avaient la haute main sur les travaux du Louvre, pour croire qu'on se serait arrêté devant une mutilation.“ A. O. S. 334. Vgl. hiergegen Fröhner's Bemerkung a. O. p. 176 Anm. 2.

**) A. O. p. 11: „un fragment de marbre, qui ne peut, sous aucun rapport, avoir appartenu originairement à la figure de Vénus, ni à sa plinthe, et qui porte une inscription à demi altérée“, und in der Note: „On ne peut tirer de l'inscription de ce morceau de marbre aucune induction par rapport à l'auteur de l'ouvrage. C'est le hasard qui le fit employer là.“

en l'employant même à la restauration de parties plus intéressantes que la plinthe. Pourroit-on croire que, pour restituer le morceau qui manquoit à la base dégradée, on se fût servi d'un marbre sur lequel auroit été déjà gravée une inscription, qui n'avoit pas rapport à la statue; et que, par conséquent, on eût pris beaucoup de précaution pour que cette inscription, d'aucun intérêt, inutile à conserver, et dont il eût été facile à démontrer la fausseté, arrivât bien juste dans l'alignement de la surface antérieure de l'ancienne plinthe, et qu'elle s'ajustât exactement par derrière et de côté avec ses fractures? Ces suppositions ne me paroissent pas probables, et il l'est beaucoup plus de penser qu'on a suivi la marche ordinaire; on aura réparé la plinthe et l'on y aura ensuite gravé l'inscription." Clarac bekämpft hier die Meinung Quatremère de Quincy's, der behauptet hatte, ein Stück Basis von einer andern Statue, mit der dieser angehörigen Inschrift versehen, sei als Bruchstück zufällig gebraucht worden um der melischen Statue den nothwendigen äusseren Halt zu geben (p. 11). Zu diesem Zweck hebt Clarac die Schwierigkeiten hervor, die es gemacht haben würde die Brüche der fremden Basis gerade so anzufügen dass die fremde Inschrift sich in gleicher Linie an die vordere Seite anschlösse, sowie dass sie sich hinten und neben genau anfügten. Will man um die wirkliche Meinung Clarac's auszudrücken, seine rhetorische Frage in eine positive Aussage verwandeln, so heisst diese: „Es ist undenkbar dass bei der Anfügung eines beliebigen Basisstückes an eine ihm ganz fremde fragmentirte Statuenbasis diese beiden nicht etwa nur mit ihren Bruchflächen sondern namentlich auch mit ihrer Vorder- und Rückseite so genau aufeinanderpassen dass die auf dem Basisstück zufällig sich befindende Inschrift genau in die Richtung der Vorderfläche der Statuenbasis trifft und dass gleichzeitig auch die auf der Rückseite sowie auf der oberen Fläche die Richtung des Basisstückes mit der der Statuenbasis übereinstimmt. Weil dies undenkbar ist und somit hier eine Anfügung der ursprünglichen Bruchflächen aneinander nicht in Betracht zu ziehen ist, so wird man den gewöhnlichen Gang befolgt, die Plinthe reparirt und dann die Inschrift darauf gesetzt haben." Selbstverständlich kann nämlich bei einer Restauration nicht mehr von den ursprünglichen Bruchflächen die Rede sein; diese werden vielmehr durch diese Annahme geradezu ausgeschlossen. Verwandelt man freilich den Fragesatz Clarac's in folgenden Aussagesatz wie es Fröhner (p. 176) thut: „l'inscription arrivait juste dans l'alignement de la surface antérieure de l'ancienne plinthe et s'ajustait exactement par derrière et de côté avec ses fractures" —, so ergiebt sich allerdings gerade der entgegengesetzte Sinn, d. h. die angeführten Worte (und die in Fröhner's Werk beigesetzten Anführungszeichen müssen den Irrthum veranlassen, Clarac habe sich wirklich selbst so ausgedrückt) sagen gerade das aus was Clarac bekämpft und widerlegt. Dass er dies thut, beweist er selbst durch die gleich folgende positive Erklärung „on aura suivi la marche ordinaire; on aura réparé la plinthe" sowie die vorbergehende „on rétablit la plinthe", Ausdrücke, die er, der Kenner, nicht gebraucht haben könnte, wenn die vorhandenen Flächen Bruchflächen gewesen wären, die auf's Genaueste in einander gepasst hätten. Der Gedanke an eine Restauration konnte über-

haupt nur dann in ihm aufkommen, wenn die technische Möglichkeit dazu vorhanden war. Sie wäre aber nicht vorhanden gewesen, wenn genau in einander greifende Bruchflächen vorgelegen hätten. Es muss daher auf einem Missverständniss beruhen, wenn Friederichs (Bausteine S. 332) sagt, dass *) die gefundene Basis „mit ihrer Bruchfläche so genau an den Bruch der Statuenbasis anpasse, dass ihre Zusammengehörigkeit nicht zu bezweifeln sei." Wenn er aber weiter sagt, dass „die Wahl verschiedenen Marmors dadurch erklärt werden müsse, dass ein Stück der ursprünglichen Basis verloren gegangen und in Ermangelung gleichen Marmors durch ein Stück von anderer Qualität ersetzt worden sei", so übersieht er den in diesen beiden Sätzen vorhandenen Widerspruch. Waren die Bruchflächen wirklich solche und passten sie so genau in einander, so kann das Basisfragment nur das ursprüngliche, nicht aber ein später hinzugefügtes gewesen sein, weil es technisch geradezu unmöglich ist, eine Ergänzung mit Beibehaltung der ursprünglichen Bruchfläche so zu machen dass eine ganz genaue Ineinanderpassung vorhanden wäre. Wäre aber die technische Möglichkeit so denkbar wie sie es nicht ist, so läge in der Verschiedenheit des Marmors kein Grund zur Annahme der Nichtursprünglichkeit des Basisfragments, da der ursprüngliche Künstler aus irgend welchem Grund diese Anfügung selbst hätte vornehmen können und ohne grössere Schwierigkeit als ein späterer Künstler. So aber, da anderes Korn des Marmors und genau passende Bruchflächen einander ausschliessen, ist die Verschiedenheit des Marmors nicht nur „ein gewichtiges Bedenken gegen die ursprüngliche Zusammengehörigkeit dieses Stückes mit der Basis" (S. 333), sondern erweist eine solche geradezu als unmöglich. Overbeck erkennt diesen Widerspruch sehr richtig: anderer Marmor und genau ineinander passende Bruchfläche gehen nicht zusammen. Er aber (in der Anmerkung 50 des 6. Buches S. 390) zerhaut den Knoten in der Weise dass er die auf's Bestimmteste bezeugte Verschiedenartigkeit des Marmors einfach als „wenig wahrscheinlich" aufgiebt und sich allein an die zweite Angabe hält, die nirgends bei Clarac steht. Dadurch erlangt er freilich ein Zeugniss für das von ihm vertheidigte Alter der Statue, das ja alsdann dasselbe wie das der Inschrift sein müsste. Diese unbegründete Verwerfung des Bezeugten und Betonung des Nichtbezeugten beweist jedoch natürlich ebensowenig wie der von Overbeck aus den Denkmälern d. a. K. (zu II, S. 270. S. 143) angeführte Ausspruch Wieseler's „dass auch der jetzige Conservator des Louvre die vollkommene Ueberzeugung hegt, dass die Inschrift zu der Statue gehörte .... so wie, dass die Gründe, welche er uns dafür mittheilte, uns sehr überzeugend schienen." Eine nicht weiter begründete Ueberzeugung irgend Jemandes, wer es auch sei, hat aber objectiv ebensoviel Gewicht wie Gründe welche nicht mitgetheilt werden.

Aber wie ist denn nun die Verbindungsfläche der Statuenbasis und des Basisfragmentes wirklich beschaffen? Clarac spricht nirgends von Bruchflächen; denn die „fractures" p. 49 beziehen sich nur auf das von Quatremère de Quincy vorausgesetzte,

*) „wie der Bericht angiebt" — welcher? Bei Clarac steht nichts davon.

von ihm aber nicht anerkannte Fragment einer bereits mit einer Inschrift versehenen und nur zufällig der Statue angefügten Basis. Dagegen sagt er zweimal ausdrücklich dass man die Plinthe wieder hergestellt hat, und fügt das eine Mal hinzu: man wird den gewöhnlichen Gang befolgt haben. Das Alles konnte er nur sagen wenn der Augenschein der Möglichkeit einer Wiederherstellung nicht widersprach. Diese aber beruhte auf Herstellung glatter Flächen; dass diese dann so genau aneinanderpassten dass man erkannte das Basisstück sollte nach der Absicht des Restaurators mit der Statuenbasis zusammengehören, ist sehr natürlich, nur folgt daraus nicht dass es auch ursprünglich zu ihm gehört hatte. Vergleicht man nun mit diesem Ergebniss den Abguss der unserer Zeichnung zu Grunde liegt, so zeigt es sich dass er die linke Seite an der Basis unrestaurirt giebt, und der linke Fuss somit fehlt. Sollten daher die dort gegebenen Ansatzflächen nicht auch die wirklich vorhandenen sein, die in der bisherigen Aufstellung der Statue im Louvre nicht sichtbar waren? Ich sehe keinen Grund der diese Annahme verböte, um so weniger als sie mit dem Ergebniss aus Clarac durchaus übereinstimmt. Die Stelle an welcher der linke Fuss abgebrochen ist, zeigt noch die wirkliche Bruchfläche, die sich bis gegen die Mitte der Fläche *a* erstreckt. Diese weist in ihrer unteren Hälfte sowie nach hinten zu bereits die Abglättung auf, die auf der Fläche *b* sowie auf den beiden folgenden *c* und *d* deutlich und ausschliesslich eintritt. Man kann genau verfolgen wie der Restaurator, den Faltungen des Gewandes nachgehend, sich die ganze Fläche statt sie zu einer Ebene abzuglätten, in einige Theile geschieden hat, deren Windungen indess so einfache sind, dass sie durch die Technik leicht überwunden werden. So entstehen die Flächen *b. c. d.* Alle vier erscheinen auf Figur 2 neben einander, *a* und *b* auch auf Fig. 1, und *c* und *d* auf Fig. 3.

Als Resultat ergiebt sich somit Folgendes: Das Basisfragment bestand aus anderem Marmor als die Statue, war an abgeglätteten Flächen mit eben solchen angesetzt, und gehörte somit nicht ursprünglich zur Statuenbasis.

29. Die Inschrift.

Hat das Basisfragment nicht ursprünglich zur Statue gehört, so sind auch alle die Folgerungen die von ihm und seiner Inschrift auf die Entstehungszeit der Statue gemacht worden sind, hinfällig. Da nun aber die Anfügung eines neuen Basisstückes unverkennbar auf eine Restauration hinweist, so ist die Inschrift höchst wichtig für die Erkenntniss der Zeit dieser Restauration und somit indirekt auch wenigstens insofern für die Erkenntniss des Alters der Statue selbst als dieses selbstverständlich ein vermuthlich beträchtlich höheres sein muss. Die Inschrift nun, welche bei Clarac abgedruckt, bei Fröhner p. 176 und bei Overbeck II, Fig. 113 S. 324 sowie auf unserer Tafel III wiederholt ist, begrenzt aufwärts die Entstehungszeit des Basisstückes insofern als wir die Entstehungszeit der Stadt kennen, nach welcher der

Künstler sich bezeichnet, Antiochia am Mäander. Sie fällt um das Jahr 280 v. Chr. Man kann daher, wie es schon Clarac p. 54 gethan hat, die Wirkungszeit eines von dort stammenden Künstlers um 260 setzen. Eine ebenso annähernde Grenze abwärts lässt sich nicht angeben. Nach den Ergebnissen der Palaeographie glaubt sie Wieseler (a. O. S. 143) „etwa im ersten Jahrhundert vor Chr." ansetzen zu dürfen, und Overbeck stimmt ihm (Anm. 50 S. 390) bei *) — wobei wir nach dem Obigen den Rückschluss der beiden Gelehrten auf das Alter der Statue selbst nicht anerkennen. Brunn (Geschichte der griechischen Künstler I S. 606), der gleichfalls die sich auch im Corpus Inscr. Graec. n. 2435 b findende Inschrift abdruckt, sagt noch bestimmter: „den Schriftzügen nach kann die Inschrift kaum älter, als der Beginn der Kaiserzeit sein." **) Wir stellen daher als Ergebniss auf: Die Statue wurde im Alterthum und zwar innerhalb der Zeit von c. 260 v. Chr. bis zum Beginn der Kaiserzeit hin restaurirt.

30. Die Fragmente des linken Arms.

Nicht bei einer erneuten Durchsuchung des Fundplatzes, wie Friederichs Bausteine S. 331 angiebt, die auch nicht zwei Jahre nach der ersten Entdeckung stattfand, da Clarac bereits 1821 über sie berichtet ***), sondern gleichzeitig mit der Auffindung der Statue selbst entdeckte man das Fragment eines linken Armes: „ce morceau comprend une partie du biceps, et jusqu'à deux lignes au-delà de la saignée (Armbeuge)." Clarac pag. 22. Die Löcher des Haltstückes weisen auf die Befestigung des Armes hin, der sich jedoch jetzt nicht mehr an die linke Schulter anschliesst, da das dazwischen vorhanden gewesene Stück zertrümmert ist. Fernerhin fand man ein „fragment de main dont il ne reste qu'une partie des trois

*) Auch Fröhner p. 177 setzt sie in diese Zeit.

**) Brunn fügt jedoch vorsichtig hinzu: „[der Kaiserzeit], in welche wir ein so vorzügliches Werk, wie die melische Aphrodite, zu setzen kaum wagen dürfen." Reber (Kunstgeschichte des Alterthums S. 324) spricht sich sehr richtig über das Verhältniss der Zeit der Inschrift und des Styles folgendermassen aus: „Wäre die räthselhafte Künstlerinschrift der Venus von Melos, welche sie in Charakteren des ersten Jahrhunderts v. Chr. als Schöpfung des (Ale)xandros, Menides' Sohn aus Antiocheia am Maander bezeichnet, die jetzt sammt dem entsprechenden Theile des Plinthes verschwunden ist, zugehörig oder ächt, so würden wir an dem Werke einen unerklärbaren Anachronismus, eine Leistung höchster Kunststufe in entschieden vorgeschrittener Verfallzeit besitzen; da aber die Aechtheit durch Verlust des Stückes nicht einmal mehr geprüft werden kann, so wird die Wissenschaft sicherer gehen, sich mehr an den Styl zu halten." Wenn nun auch das Räthsel der Inschrift durch die hier versuchte Lösung verständlich erscheint, so ist doch ein so besonnenes, das wirklich Bedeutende als das eigentlich Entscheidende für die Wissenschaft hinstellendes Urtheil freudig zu constatiren. Der Bestimmung der Entstehungszeit als zwischen „der praxitelischen Blüthezeit und der römischen Reproductionsperiode" liegend können wir dagegen ebensowenig wie dem bereits oben (S. 18. 19) berührten Restaurationsvorschlage zustimmen.

***) Nach Fröhner's genauer Angabe fand sie in den letzten Monaten des Jahres 1820 statt (p. 175). Sie ergab zwei Armfragmente, welche für die melische Statue keine Bedeutung haben, und zwei Inschriften: die bereits § 29 und die unten § 32 erwähnte.

derniers doigts qui tiennent la pomme, les deux autres manquent; on y voit aussi la paume de la main jusqu'au pli du poignet où s'est fait la fracture .... La fracture du poignet est nette" p. 36. Der Marmor dieser Hand ist nach Clarac genau dem der Statue gleich, und die Arbeit steht der der Statue nicht nach. Auch liessen sich deutlich die Abblätterungen auf der Hand und dem Armfragment verfolgen, und ihre genaue Uebereinstimmung wiese auf die Zusammengehörigkeit der beiden Stücke hin. Nach der Bemerkung Longpériers bei Friederichs a. O. S. 334 setzt das Fragment eine nach oben geöffnete Hand voraus *). Die Entscheidung, ob diese beiden Fragmente ursprünglich zur Statue gehören — eine Frage, die von den verschiedenen Gelehrten je nach ihren besonderen Auffassungen, aber ohne entscheidende Gründe, bejaht oder verneint worden ist —, liegt bereits in der Beantwortung der Frage von der wir ausgingen, ob nämlich die Auffassung der Statue typisch oder dramatisch sei. Gehörten die Fragmente ursprünglich zur Statue, so hätte diese typisch aufgefasst sein müssen und dem widerspricht der Sachverhalt. Ist aber die Auffassung der Statue dramatisch, wie es nach unserer obigen Untersuchung in der That der Fall ist, so kann dieser linke Arm nicht ursprünglich zur Statue gehört haben.

31. Die alte Restauration.

Eine ganz andere Frage jedoch ist ob dieser linke Arm nicht überhaupt einmal zur Statue gehört haben mag. Dies aber scheint in der That der Fall gewesen zu sein. Die Statue ist, wie es schon von Quatremère (a. O. p. 12 f.) und dann wiederholt ausgesprochen worden ist, und wie es die Hinzufügung des Basisstückes beweist, im Alterthum restaurirt worden. Was hindert uns anzunehmen dass bei eben dieser Restauration dieser linke Arm statt des fehlenden ursprünglichen angesetzt wurde, sei es dass der Restaurator gerade wie moderne Künstler und Gelehrte die energische dramatische Bewegung der Figur übersah und in bester künstlerischer Ueberzeugung handelte, sei es dass er mit bewusster Uebersehung dieses Umstandes dennoch das Attribut des Apfels mit Bezug auf den Namen der Insel wählte, und durch dieses die ursprünglich etwas ganz Anderes darstellende und bedeutende Statue gleichsam umstempelte, um ihr eine neue, ihrem vielleicht erst damals eingenommenen Platz an der Mauer der Stadt entsprechende Bedeutung zu geben, damit sie so gleichsam als

---

*) Genaueres noch berichtet Fröhner p. 174 No. 1: „L'un [de ces deux fragments] est une partie du biceps gauche, longue de 26 centimètres; on y voit encore le renflement des chairs produit par la courbure du coude, dont la direction est parfaitement indiquée. Un trou pratiqué dans le milieu avait servi à fixer le tenon. L'épaisseur du haut présente une surface presque polie qui devait se joindre à l'épaule. Sur les dessins de Debay fils, de Laurent et de Bouillon [von deutschen Abbildungen gehören dahin Braun, Kunstmythologie Tafel 76 und Müller-Wieseler II, 270], on voit ce morceau rajusté à la statue, mais leur travail peut induire en erreur, car l'attache de l'épaule manque. — La main gauche, tenant une pomme, est plus mutilée encore. Le poignet et l'index sont brisés, les autres doigts plus ou moins frustes; celui du milieu ne touchait pas la pomme. Longueur, 15 centimètres."

Wahrzeichen der Stadt angesehen werden könnte? Und liegt die Annahme so weit dass der Künstler welcher diese Restauration vornahm, eben der auf dem Basisstück genannte (Ale)xandros von Antiochia am Mäander, der Sohn des Menides, gewesen sei, wofür man vielleicht noch weiter anführen kann dass er in richtiger Bescheidenheit seinen Namen nur auf das von ihm hinzugefügte Stück Basis, nicht auf die ganze, setzte, indem er so nur die Restauration als sein Werk bezeichnete? Natürlich ist dies Alles nur eine Hypothese und ich gebe sie nur als solche; allein sie scheint mir die mancherlei Schwierigkeiten in Betreff der Zugehörigkeit oder Nichtzugehörigkeit der verschiedenen Fragmente, den Widerspruch des Styles der Statue mit dem Alter der Inschrift sowie den der dramatischen Auffassung der Statue mit der typischen des Armfragments zu lösen, und so mag sie denn als solche ausgesprochen sein bis eine bessere kommt. Weitere Hypothesen aufzustellen, wie die erste Zertrümmerung der Statue veranlasst worden, wie sie selbst etwa nach Melos gekommen sei u. s. w., hiesse ein müssiges, der Wissenschaft unwürdiges Phantasiespiel treiben, da jeder Anhalt zu einer Begründung darauf zielender Erklärungen vollständig fehlt.

32. Die Nische und die Hermen.

Um des historischen Interesses und der Vollständigkeit des Materials willen sei hier noch einiger Umstände gedacht, obgleich sie kaum zu weiterer Aufklärung dienen werden. Was zunächst die Art und die Zeit der Entdeckung und den Namen des glücklichen Finders betrifft, so berichtet Clarac (p. 5f.): „Vers la fin du février 1820, un paysan grec nommé Georges travailloit à son jardin, à cinq cents pas de cet amphithéâtre [welches Baron v. Haller 1814 auf Milo entdeckt hatte], et au-dessus des grottes sépulcrales creusées sur la droite de la vallée qui conduit à la mer; voulant aplanir le terrain du côté des rochers, il trouva quelques fragments de marbre, et en avançant, il arriva jusqu'aux murs de la ville, construits en partie sur ces rochers, et en pierres irrégulières: il y découvrit le cintre d'une niche carrée d'environ quatre pieds de large, qui étoit cachée par des ronces et des éboulements de terre; quelques pierres de taille qu'il recontra, et qui sont d'une assez bonne défaite pour les constructions du pays, l'ayant engagé à fouiller plus avant, il parvint à déblayer cette niche à sept ou huit pieds au-dessous du sol; ce fut dans cet endroit qu'il trouva notre statue séparée en plusieurs morceaux, et trois petits hermès appuyés contre le mur du fonds de la niche, et mêlés à d'autres fragments“; p. 24f.: „Des trois hermès de petite proportion découverts avec notre Vénus, le plus petit est un Mercure, les deux autres sont Hercule jeune et Bacchus indien; le caractère et le travail en sont bons; et quoiqu'en assez mauvais état, ils ne sont pas sans mérite. Les trous carrés pratiqués de chaque côté des gaines de ces hermès, à environ trois pieds de terre, indiquent qu'ils ont servi d'ornements et de supports à une bar-

rière, ainsi qu'on le voit dans des monuments et des peintures antiques: vers le milieu de leur hauteur, des traces témoignent qu'on y avait figuré en bronze les signes de leur sexe." Quatremère de Quincy hatte die Vermuthung ausgesprochen (a. O. p. 11 Anm. 1), einer dieser Hermen sei bei einer alten Restauration neben die Statue in das auf dem Basisfragment befindliche viereckige Loch eingefügt worden, um ihr dadurch einen Halt zu geben, jedoch ohne jede innere Beziehung, die er auch für die Inschrift bestreitet. Clarac dagegen sagt dass die Hermen zu einer Inschrift in Beziehung zu stehen schienen, welche berichtet ein Bakche(i)os, Sohn des Atios, habe, nachdem er Hypogymnasiarch gewesen, dem Hermes und dem Herakles sowohl die Exedra als auch den Pronaos geweiht (a. O. p. 25)*). Ottfried Müller in den Gött. Gel. Anz. a. O. S. 1323 knüpft hieran die weitergehende Bemerkung: „Dabei fand man noch drei kleine Hermen mit einem Mercur-, einem Hercules- und einem Bacchuskopf, die wahrscheinlich durch Metallstücke verbunden, eine Einfassung bildeten, womit wieder eine dabei gefundene Inschrift in Verbindung gebracht werden kann, wo von einer dem Hermes und Herakles geweihten Exedra die Rede ist." Von der Nische sagt Clarac (p. 27) dass er weit davon entfernt sei überzeugt zu sein dass sie antik wäre. „On y trouve encore çà et là des traces d'un enduit rouge, et des restes de guirlandes grossièrement peintes, et telles qu'on en voit dans beaucoup d'églises grecques du moyen-âge." **) Aus all diesen Angaben lassen sich, da die Beziehungen der Gegenstände zu der Statue nicht bestimmt werden können, in keinerlei Weise Gründe für oder gegen irgend eine Anschauungsweise entwickeln.

33. Vergleichungen.

Vergleichungen haben, wie bereits oben gesagt, für eine ästhetische Betrachtung ihren Hauptwerth darin dass sie die Individualität eines jeden Kunstwerkes um so schärfer hervortreten lassen. In diesem Sinn haben wir die bereits erwähnten Uebereinanderzeichnungen Tafel III Fig. 7 und 8 anfertigen lassen, welche auf einen Blick mehr sagen als alle möglichen Wortvergleichungen. Der Unterschied in der Haltung der Oberkörper ist höchst bedeutend und zugleich in seiner Tendenz klar: bei der Nike wie bei der Venus der Florentinischen Gruppe geht sie übereinstimmend, wenn auch aus verschiedenen Gründen, nach links, bei der melischen Statue

*) Nach Fröhner jedoch p. 174 Anm. 2 heisst sie:

Βάκχιος Σατίου ὑπογυμ[νασιαρχήσ]ας
Τάν τε ἐξέδραν καὶ τὸ λ..........
Ἑρμῇ, Ἡρακλεῖ.

**) Fröhner spricht sich folgendermaassen darüber aus (p. 174 Anm. 4): „C'est évidemment un tombeau, bien que Ch. Lenormant l'appelle une espèce de nymphée (Correspondant, t. 33, 620). — Voici la description qu'en donne M. Morey, compagnon de voyage de Raoul-Rochette: „„Sa largeur est d'environ 4 à 5 mètres, ses murs d'enceinte en ont 4 de hauteur; son plafond est à double pente. Un stuc blanc recouvre les murs et le plafond, avec filets d'encadrement de diverses couleurs.""

energisch nach rechts. Ebenso bedeutsam ist aber die Haltung der Unterkörper. Die Nike will den Schild aufstützen; zu diesem Zweck muss der Oberschenkel nach links auswärts treten um den richtigen Gegenhalt zu bilden, während das Aufstützen eines schweren Gegenstandes bei dem nach rechts eingezogenen Oberschenkel der melischen Statue ein Verstoss gegen das jedem Wesen innewohnende mechanische Gesetz das Gleichgewichtes wäre. Aber auch bei dem einfachen ruhigen Auftreten des linken Fusses wie es in der Venus der Florentinischen Gruppe der Fall ist, tritt das Knie naturgemäss weiter nach links, wodurch sehr klar wird dass die Haltung des linken Kniees der melischen Statue in der That auf einem absichtlichen, zu bestimmtem Zweck bewirkten Einziehen beruht und daher ein wichtiges Kennzeichen für die Tendenz des in der Statue hervortretenden Willensausdrucks ist.

34. Venus Torlonia.

Eine weitere interessante Vergleichung bietet die auch von Overbeck S. 391 Note 64 angeführte, in der jetzt dem Fürsten Alessandro Torlonia gehörigen Villa Albani befindliche überlebensgrosse Statue. Durch die Güte des genannten Fürsten bin ich in den Stand gesetzt von ihr eine neue Zeichnung nach einer nach dem Original angefertigten Photographie zu geben. Clarac giebt über die Statue in seiner Description zu No. 1362 A folgende Notizen: „Statue trouvée à Tivoli et offrant une oeuvre de beaucoup d'élégance. Elle est à demi drapée, comme la Vénus de Milo et la Vénus de Capoue, et a le pied gauche élevé, mais la tête n'est pas autant tournée à gauche. La restauration des bras, qui manquaient, a donné à cette statue une attitude dans laquelle le bras gauche levé tient un vase, et verse des parfums dans la main droite. La tête a été séparée. Sont modernes, outre les bras, le nez, une partie du cou, les pieds, et quelques fragments de la draperie [Haut. 8 palm. 8on. ½]“.

Zunächst fällt eine grosse Aehnlichkeit in der Gewandung auf: sie liegt fast in gleicher Höhe wie bei der melischen Statue und es zeigt sich hier wie dort eine Spannung von einem Bein zum andern. Allein während der Ansatzpunkt des Gewandes auf der linken Hüfte fast ganz derselbe ist, verläuft die nach der rechten Seite gehende Neigung des Gewandes bei der Venus Torlonia viel steiler als bei der melischen Statue, so dass bei jener ein grösseres Stück des rechten Oberschenkels sichtbar wird und die Möglichkeit der Erhaltung des Gewandes in dieser Lage noch geringer als bei der Melierin ist. Der Querwulst scheidet sich dort bei weitem weniger scharf von dem übrigen Gewand; er geht vielmehr in dieses so über dass sich die Querfalten unmittelbar fortsetzen und auf dem ganzen Oberschenkel sich zeigen. Bei der melischen Statue gewinnt unmittelbar unter dem Querwulst das Gewand die dem Gesetz der Schwere entsprechende Tendenz nach unten und es zeigen sich daher einige Längsfalten, deren Zug zu folgen das Gewand eben im Begriff ist. Da tritt

durch die Hebung des linken Beines ein neues Moment ein, und, der lebhaften Bewegung entsprechend, entstehen die vier Hauptfalten, welche von der über die hintere Kniebeuge voll und stramm hervortretenden rechten Wade nach dem die Spannung bewirkenden linken Bein hinziehen und in ihrer Schärfe und Tiefe die Energie der Bewegung kennzeichnen. Bei der Venus Torlonia sind nur drei Hauptfalten, jedoch in derselben Richtung; freilich wird ihre Wirkung auf den Beschauer stark abgeschwächt durch die sich dazwischen eindrängenden kleinen Fältchen, welche bei der Melierin nur zwischen den oberen Falten und auch da nur in durchaus untergeordneter Weise sich zeigen. Noch weiterhin wird aber bei der Venus Torlonia die Wirkung des Hauptzuges der Falten und die in ihnen ausgedrückte Spannung abgeschwächt durch die offenbar falsche und gerade dieser Tendenz der Gewandung widersprechende Restauration des Unterschenkels mit seiner in Längsfalten matt und charakterlos herabfallenden Bekleidung, die uns daher nicht hindern darf als den eigentlichen Charakter der Gewandlage die von einem Bein zum andern gehende, am rechten Bein und den von ihm ausgehenden ächten Gewandtheilen deutlich wahrnehmbare Spannung zu erkennen. Und hierdurch steht nun die Venus Torlonia unter allen sonst mit der Melierin verglichenen Statuen einzig da und gewinnt somit ein ganz besonderes Interesse. Der linke Fuss ist ergänzt, vermuthlich aber den körperlichen Verhältnissen entsprechend richtig so dass er sich auf den Ballen der grossen Zehe stützt, also dieselbe Stellung hat, die wir für die Melierin in Anspruch nehmen. Der Oberkörper zeigt dagegen, obgleich die linke Schulter höher steht als die rechte, doch nicht wie bei der melischen Statue die Tendenz nach rechts zurückzuweichen. Es ist somit nur festzustellen dass in der Tendenz das Gewand momentan zu halten dasselbe Motiv der Anwendung der Beine vorhanden ist wie bei der melischen Statue. Daraus einen Schluss auf einen Realzusammenhang der beiden Statuen ziehen und dann weiter auf ein gemeinschaftliches Gesammtmotiv der beiden Kunstwerke schliessen zu wollen, wäre natürlich verkehrt. Immerhin aber bleibt es von Bedeutung dass jenes zunächst so auffällige Motiv der Gewandhaltung bei der melischen Statue nicht allein dasteht, wenn es hier auch, dem Charakter des offenbar viel späteren Werkes gemäss, in mehr spielender Weise bei irgend einer Toilettenscene verwendet worden ist. Denn dass eine solche hier ursprünglich gemeint gewesen sei, darin wird wohl der Restaurator der Venus Torlonia gegen den Catalog der Sammlung Torlonia Recht behalten, welcher für diese Statue gewiss ebenso unrichtig wie für die melische Statue den Charakter einer den Schild haltenden Victoria beansprucht (Description de la Villa Albani aujourd'hui Torlonia. 1870, p. 110 zu No. 733: „La confrontation de cette statue avec celle, si célèbre, de la Vénus de Milo, a fourni aux archéologues l'occasion de rendre à l'une et à l'autre leur sujet primitif, qu'ils ont opiné être la Victoire soutenant le bouclier.") Immerhin aber wäre diese Vermuthung für die Venus Torlonia noch eher möglich als für die melische Statue, da bei ihr das linke Knie nicht wie bei dieser nach rechts eingezogen ist.

35. Zwei Gemmen.

Im Florentinischen Museum befinden sich zwei geschnittene Steine mit im allgemeinen ähnlicher Darstellung, die jedoch bei näherer Betrachtung einen wichtigen Unterschied erkennen lässt. Auf der einen Gemme Tafel IV Fig. 12 sucht offenbar die Frauengestalt den Mann an sich zu ziehen. Sie lehnt sich dem entsprechend nach ihm hin, ihr linker Arm greift bis zu seiner rechten Schulter hinüber. Ganz anders aber ist es auf der andern Gemme Tafel IV Fig. 11. Hier beugt sich die Frauengestalt zurück so dass zwischen den Körpern ein bedeutender Zwischenraum ist. Besonders stark ist der Kopf zurückgeworfen. Die rechte Hand liegt nicht, wie bei der ersten Darstellung, vertraulich auf der Brust des Mannes, sondern ist gestreckt und will ihn offenbar zurückhalten. Wir haben also hier das von uns für die Melierin in Anspruch genommene Gesammtmotiv: eine Frau weist einen Mann der sich ihr nahen will, energisch zurück, und da der Mann offenbar als Mars charakterisirt ist, so wird man die Frau um so mehr Venus nennen dürfen, als der Gegenstand, auf welchen sie ihren Fuss setzt, eine Weltkugel, das Symbol der Urania, darstellt. Natürlich ist auch hier kein Realzusammenhang zwischen dieser Gemme und der melischen Statue nachweisbar, und erst auf ihn schliessen zu wollen um daraus wieder Rückschlüsse auf die Statue zu gewinnen ist unstatthaft. Wir haben daher einfach das hier vorliegende interessante Factum festzustellen dass die Darstellung einer einen Mann zurückweisenden, wohl unzweifelhaft als Venus aufzufassenden Frau sich, unabhängig von unserer Auffassung der melischen Statue, im Alterthum in der That findet, wodurch allerdings unsere Berechtigung zu einer solchen Auffassung eine gewisse Stütze gewinnt, natürlich aber keinen Beweis. Daher können auch Einzelheiten dieser Darstellung durchaus keinen Einfluss auf die Auffassung der entsprechenden Einzelheiten der melischen Statue ausüben. So bleiben die Weltkugel unter dem linken Fuss und die durch das Aufstützen des Fusses auf sie bewirkte Spannung ohne Bedeutung für die Statue, ebenso die Haltung des Mars dort auf die des von uns vorausgesetzten Mars. Interessant ist noch die Bemerkung welche mir der Conservator des Florentinischen Museums, Herr Gamurrini, bei Gelegenheit der Uebersendung eines Gypsabdruckes dieses Steines mit der Weltkugel machte: „Dove vodesi che Venere posa il piede sulla colonna, la pietra è giudicata e sembra anche a me **moderna**: invece la pietra è **antica**, che presenta il globo per base.“ Auch der andere Stein ist, und zwar nach einem mir von einem Freunde bei seiner Durchreise durch Florenz besorgten Gypsabdruck neu gezeichnet, nachdem mit Hülfe der Photographie von beiden Abdrücken eine Vergrösserung bewirkt worden war.

36. Die Neuaufstellung.

Wie bekannt, ist im Jahre 1870 die melische Statue, in einer eichenen Kiste wohl verwahrt, vor „den Horden von Kantianern und Hegelianern", vor der „Raubgier eines vielleicht siegreichen Feindes" *) in die Kellerräume der Polizeipräfectur geflüchtet worden. Ueber ihre Erlösung und eine daran sich knüpfende neue Untersuchung des Marmors berichtet Herr Félix Ravaisson, „conservateur des antiques et de la sculpture moderne au musée du Louvre, membre de l'institut", und fügt zu dem sachlichen Bericht sodann seine eigne Anschauungsweise hinzu. Zuerst geschah dies in der Revue des deux Mondes im Septemberheft 1871 (1ère livraison) p. 152 ff., sodann in nur hie und da veränderter Gestalt in einem Sonderabdruck: La Vénus de Milo. Par Félix Ravaisson etc. Paris 1871. Im Folgenden wird nach dieser zweiten Bearbeitung citirt. Ihr sind einige Photographien beigegeben, von denen wir zunächst als sehr interessant und dankenswerth die Aufnahme der noch in der Kiste befindlichen Statue in der Vorder- und Hinteransicht erwähnen. In dem Buch selbst wird zunächst mitgetheilt dass bei der Zurückführung und Oeffnung der Kiste ein regelmässiges Protokoll aufgenommen worden, welches feststelle „que des fragments du plâtre employé à souder les pièces dont elle [la statue] est composée, amollis par l'humidité du souterrain, se sont détachés, mais que le marbre est intact" p. 3. Hierauf werden die Ergebnisse einer durch die bei der Wiederaufstellung nothwendig gewordene Neuzusammensetzung der Statue ermöglichten Untersuchung mitgetheilt. Das Wichtigste hiervon ist dass bei der ersten Aufstellung um ein falsch und zwar zu hoch angesetztes Stück, das untere Fragment der linken Hüfte, nicht wieder abnehmen zu müssen, man zu dem Ausweg griff zwischen die beiden Hauptblöcke aus welchen die Statue besteht, zwei hölzerne Keile von etwa 2 cm. Breite und 25 cm. Länge einzufügen, so jedoch dass die Höhe dieser Keile je weiter nach rechts und nach vorn, desto mehr abnahm. In Folge hiervon befindet sich zwischen dem obern und dem untern Theil der Statue „un vide, qui est, sur le devant et au milieu, de trois millimètres environ, à gauche et par derrière de près de six" p. 12.

Stellen wir zunächst den hieraus für die Statue und ihre Neuaufstellung sich ergebenden Unterschied von der früheren Aufstellung fest. Fallen die Keile ganz fort, so kommt somit die linke Schulter der Statue nicht ganz 6 mm. tiefer als sie bisher stand. Nicht ganz 6 mm. sind der c. 300ste Theil der 2038 mm. hohen Statue. Auf unsere geometrische Zeichnung übertragen, deren Höhe (Fig. 3) 195 mm. beträgt, würde der 300ste Theil fast $\frac{2}{3}$ mm. ausmachen. Das heisst aber doch wohl nichts anderes, als der Unterschied ist ein so verschwindender dass durch ihn durchaus keine Veränderung in dem Charakter der Statue bewirkt wird. Zudem aber bleiben die anatomischen Verhältnisse innerhalb des Oberkörpers durchaus dieselben. Weder das

*) Ausdrücke Théophile Gautier's in einem im Journal officiel erschienenen, im August 1871 durch die deutschen Zeitungen gegangenen Aufsatze.

Verhältniss des Kopfes zum Rumpf, dessen Drehung so deutlich auf Fig. 5 hervortritt, noch die Wölbung des Rückgrats in sich (Fig. 3), noch die Streckung der linken Seite und die Beugung der rechten Seite (Fig. 1. 3) u. s. w. wird dadurch alterirt dass der gesammte Oberkörper nach links um fast 6 mm. und nach hinten hin um etwas mehr gesenkt wird.

Während Herr Ravaisson mit dieser ersten Beobachtung und mit der sich daran knüpfenden Forderung die alte Lage wiederherzustellen gewiss Recht hat, lässt sich dasselbe zwar auch von seiner zweiten wichtigeren Beobachtung, gewiss aber nicht von der sich an diese knüpfenden Forderung sagen. Er theilt nämlich mit dass die Ebenen der beiden Blöcke keineswegs wagerecht liegen, dass sie vielmehr von hinten links nach vorn rechts sich etwas senken. Da man nun aber fast unzweifelhaft annehmen könne dass der Verfertiger der Statue gewollt habe dass der untere Block durch seine Oberfläche die genau horizontale Grundlage des oberen Blockes wäre, so schliesst Herr R., man müsse die Statue so weit von vorn nach hinten und von rechts nach links heben, bis die Berührungsebene der beiden Blöcke eine horizontale sei (p. 14).

Hiergegen spricht zunächst dass Herr R. von einer Voraussetzung ausgeht, in welcher seine Folgerung schon vorhanden ist: „Um ursprünglich einen Block auf den andern zu setzen, hatte man zuerst den untern auf seiner Oberfläche horizontal machen müssen“ p. 14. Der Grund den er weiter für diese Behauptung angiebt, dass sonst der obere in schlechten Stabilitätsverhältnissen gewesen, selbst wenn er durch Halter, die ja ohnehin immer dem Verrosten und der Zerstörung ausgesetzt seien, befestigt wäre, ist hinfällig, da es durchaus von dem Grad der Neigung der Unterstützungsfläche abhängt, ob das Getragene in schlechten Stabilitätsverhältnissen sich befindet oder nicht. Dies aber ist nicht der Fall wenn bei einer so grossen Ausdehnung die Unterstützungsfläche nach hinten und links um „nahezu 4 cm.“ höher liegt als vorn und rechts, wovon, wenn man sich eine wagerechte Ebene durch die Mitte der Figur gelegt denkt, die eine Hälfte über diese, die andere Hälfte unter diese fällt. Thatsache ist vielmehr dass trotz dieser Lage der Schwerpunkt der oberen Hälfte noch so sehr in die Unterstützungsfläche fällt, dass an ein Unsicherstehen, geschweige denn an ein Fallen gar nicht zu denken ist. Dass aber dergleichen Auskunftsmittel faktisch in der Bildhauerei vorkommen, darüber kann jeder Künstler Auskunft geben. Es liesse sich noch weiterhin als äussere Begründung erwähnen dass, wie Herr R. nachweist, zwei Halter vorhanden waren, statt wie Clarac behauptet hatte, nur ein einziger (p. 8), wodurch eine um so grössere Festigkeit erzielt wurde, und als innere Begründung, dass der Bildhauer durch die Gestaltung des ihm zu Gebote stehenden Materials einerseits sehr wohl gezwungen werden kann zu einem solchen, durchaus nicht den Gesetzen der Mechanik oder der künstlerischen Technik widersprechenden Auskunftsmittel zu greifen. Dass aber der Künstler unsrer Statue in seinem Material einigermaassen beschränkt gewesen sein müsse, beweist wohl hinlänglich der Umstand dass er überhaupt zur Zusammensetzung zweier Blöcke hat schreiten müssen. Es ergiebt sich somit weder aus technischen noch aus mechanischen Grün-

den eine Nothwendigkeit zu verlangen, wie es Herr R. thut (p. 14), dass die Statue von rechts nach links und von vorn nach hinten so weit gehoben werden müsse bis die Verbindungsflächen der beiden Blöcke in einer wagerechten Ebene lägen, d. h. um einen Winkel von 6°.

Herr R. findet diese Operation sehr einfach trotz der sich hierdurch ergebenden und von ihm sogleich erwähnten Schwierigkeit der Lage des fest auftretenden rechten Fusses. Dieser steht bisher wagerecht, jetzt soll er auf einen in einem Winkel von etwa 6° steigenden Boden zu stehen kommen (p. 14). Herr R. kommt hierüber sehr leicht durch Hinweisung auf andere Statuen weg, welche gleichfalls auf steigendem Boden stehen, als ob es hierbei gar nicht auf die individuellen Verhältnisse des jedesmal dargestellten Gegenstandes ankäme, und als ob überhaupt die Plinthe des Apollo Sauroktonos oder des kämpfenden Fechters irgendwie maassgebend oder gar beweisend für die Plinthe der melischen Statue sein könnte. Aber auch die zweite Schwierigkeit ist ihm kaum der Rede werth, die nämlich dass durch die Erhebung der Statue auf der (von der Statue aus gerechnet) rechten Seite der Plinthe zwischen ihrer Grundfläche und dem Piedestal nothwendig ein leerer Raum entsteht. „Pourquoi laisserait-on ce vide sans le remplir et les bords de la plinthe à arêtes vives [scharfkantig]?" p. 15. Die ursprüngliche Plinthe ist eben durch denselben Stoss zerbrochen worden dem der linke Fuss zum Opfer fiel; darauf wurde sie regularisirt und in eine Ersatzplinthe (fausse plinthe) eingefügt, und so war die Sache fertig. Wie sich Herr R. das im Einzelnen denkt, ist unersichtlich. Ist durch den Stoss die Plinthe gerade so schön abgebrochen dass der bisher etwas aufsteigende Boden horizontal wurde, oder ist dies durch die Restauration bewirkt worden, die alsdann erst künstlich den schrägen Verlauf der Berührungsfläche der beiden Blöcke hervorgebracht hätte? Zeigen sich an der Plinthe an dieser unteren Seite Spuren eines Bruches oder einer Bearbeitung? Herr R. muss Gelegenheit gehabt haben das zu untersuchen. Aber nun ein sachlicher Grund. Mag der Fuss auf horizontalem oder auf aufsteigendem Boden stehen, in jedem Fall muss das Bein welches die Hauptlast des ganzen Körpers trägt, senkrecht aufsteigen. War der Boden ansteigend, so kann der Fuss nicht im rechten Winkel sich an das senkrecht aufsteigende Bein angeschlossen haben, sondern nur in einem spitzen Winkel, der um so spitzer sein muss je steiler der Boden ansteigt. Dies Verhältniss des Fusses zum Bein kann aber nicht durch eine Hebung der ganzen Statue hervorgebracht werden, es muss vom Künstler in der Statue selbst beobachtet sein. Nun ist aber faktisch der durch das Bein mit dem Fuss gebildete Winkel ein rechter und kein spitzer (Fig. 4)*). Da das Bein unter jeder Bedingung senkrecht stehen muss, so folgt dass der Fuss nur horizontal gestanden haben kann, dass also die Erhebung des Bodens um 6° und damit auch die des Fusses unmöglich ist.

---

*) Herr R. behauptet allerdings (p. 18) er sei ein wenig spitz. Man darf aber nicht nach der runden Form des Beines messen, sondern nach einer die Axe des Beines bildenden Linie.

Aber wie kommt Herr R. dazu derartige Behauptungen und Forderungen aufzustellen, die doch der einfachen Ueberlegung und dem Sachverhalt entgegen sind? Das hat nun einen in der That höchst eigenthümlichen Grund. Als Herr R. seinen Aufsatz schrieb, existirte die alte Aufstellung des Originals nicht mehr. Und nun ist ihm, wie ich nach reiflicher Ueberlegung und Prüfung nicht umhin kann zu behaupten, das Menschliche begegnet dass er die alte Aufstellung sei es nach einem schlechten Abguss, sei es nach einer falschen Zeichnung oder einer nach einem schlechten Abguss gemachten Photographie beurtheilte, welche die Verhältnisse angiebt wie sie nie gewesen sind. Den Beweis dafür giebt er selbst in der Photographie welche er seinem Buch beifügt mit der Unterschrift: „Telle qu'est la statue depuis 1820." Ich behaupte nun dass die Statue niemals so gestanden hat wie sie auf dieser Photographie erscheint. Herr R. giebt nicht an woher diese Photographie stammt. Dass sie weder nach dem Original noch nach einer Photographie des Originals angefertigt ist, beweist ausser dem Gesammteindruck, in dem man sich immerhin täuschen könnte, der ganz bestimmte Umstand dass bei Photographien welche nach dem Original gemacht sind, und folglich auch bei den nach solchen directen Photographien angefertigten Nachbildungen, bei der hier gewählten Vorderansicht, in welcher die Plinthe von schräg oben gesehen wird, deutlich und scharf die alte Plinthe sich von der um sie gelegten neuen Plinthe unterscheidet. Davon ist aber weder auf dieser noch auf den beiden neben sie gestellten Photographien das Geringste zu sehen, wohl aber tritt dieser Umstand bei den bereits oben erwähnten Photographien des in die Kiste eingeschlossenen Originals deutlich hervor. Wir haben somit in dieser Photographie keine directe und darum keine authentische Wiedergabe. Fällt man nun in dieser Photographie von der Halsgrube aus ein Perpendikel, das gewöhnliche einfachste Mittel der Künstler um den Schwerpunkt einer menschlichen Figur zu finden, so fällt es in dieser Photographie ausserhalb des rechten Fusses der Statue, d. h. diese hätte eine Stellung in der kein Körper stehen kann, sie müsste fallen. Ebenso folgt auf dieser Photographie der über den linken Oberschenkel geschlagene Gewandzipfel nicht dem Gesetz der Schwere, sondern neigt sich, statt senkrecht zu hängen nach dem linken Bein hin. Wäre das beim Original wirklich der Fall, so hätte Herr R. weder der bisherigen vielen Worte noch der nun folgenden eigenthümlichen Beweisführung dass der Schwerpunkt noch innerhalb des rechten Fusses fallen müsste bedurft um eine andere Aufstellung der Statue zu verlangen. Zu vermuthen steht aber dass die gesammte gelehrte und künstlerische Welt nicht fünfzig Jahre gewartet hätte um eine Sache auszusprechen zu deren Erkenntniss es nur eines gesunden Auges, nicht aber eines gelehrten oder künstlerischen Verständnisses bedarf. So lange uns daher Herr R. nicht bewiesen hat inwiefern seine Wiedergabe eine authentische sein könne, müssen wir an diesem Punkte und zwar aus folgenden Gründen zweifeln. Da die Aufstellung vor 1870 nicht mehr existirt, so stehen uns (auch Herrn R.) somit nur authentische Nachbildungen zur Beurtheilung zu Gebote. Ich rechne hierher drei: die nach dem Original gemachten Gypsabgüsse in Originalgrösse, die nach dem Original

mit Hülfe einer auf dem Princip des Storchschnabels beruhenden complicirten Maschine welche individuelle Willkür ausschliesst, gemachte Verkleinerung und die direct nach dem Original vor 1870 aufgenommenen Photographien. Alle drei Beweismittel stehen leicht einem Jeden zu Gebote, und so bedarf es nur eines einfachen Nachmessens. Die Messung mit dem Senkel an einem grossen Gypsabguss habe ich, um ganz unparteiisch urtheilen zu können, gemeinsam mit Herrn Malss, dem Inspector des Städel'schen Kunstinstitutes an dem dieser Sammlung angehörigen Abgusse vorgenommen. Die Lage des von der Halsgrube gefällten Perpeodikels bei der mechanischen Verkleinerung zeigt unsere nach ihr schon seit zwei Jahren ausgeführte geometrische Zeichnung Fig. 1. Zum Behuf der Untersuchung des dritten Beweismittels hat mir die Prestel'sche Kunsthandlung eine grosse, von Braun in Dornach angefertigte Photographie aus der Zeit vor 1870 freundlichst zur Verfügung gestellt. Die Untersuchung ergiebt in den drei Fällen das genau übereinstimmende Resultat dass die von der Halsgrube gefällte Senkrechte mitten in den rechten Fuss an die auf unserer Zeichnung Fig. 1 angegebene Stelle fällt. Und ebenso ist in diesen drei Nachbildungen der über den linken Oberschenkel geschlagene Gewandzipfel durchaus in seiner natürlichen, dem Gesetz der Schwere entsprechenden Lage. Durch dies Sachverhältniss glaube ich zu dem Ausspruch berechtigt zu sein dass Herrn R.'s Photographie eine Stellung angiebt, in welcher das Original nie gestanden hat. Ist dies aber nicht der Fall gewesen, so bedarf es auch der beiden bereits aus anderen Gründen zurückgewiesenen Forderungen des Herrn R. nicht, dass nämlich die beiden Blöcke eine horizontale Berührungsfläche haben müssten und dass zu ihrer Herstellung die Plinthe gehoben werden müsste. Es bleibt somit nur als interessantes, jedoch weder die anatomischen Verhältnisse noch den Gesammteindruck der Statue veränderndes Ergebniss der Neuuntersuchung übrig dass die hölzernen Keile auf der linken Seite herausgenommen werden müssen.

Herr R. nun, von seiner, wie wir behaupten, falschen Voraussetzung ausgehend dass der Schwerpunkt ausserhalb des rechten Fusses falle, will beweisen dass dies nicht sein könne. Statt aber von dem einfachen Satze auszugehen dass der Schwerpunkt einer menschlichen Figur so lange sie stehen soll, innerhalb der durch die Füsse begrenzten Unterstützungsfläche fallen müsse, stellt er (p. 16) den Satz auf, der Schwerpunkt müsse nothwendig senkrecht auf das fallen was diesen Körper unterstütze, und schliesst daraus dass folglich bei einem auf nur einem Fusse ruhenden Körper das Halsgrübchen senkrecht auf das diesen Fuss mit dem Bein verbindende Gelenk fallen müsse. Das müsste aber nur dann sein wenn der Schwerpunkt immer in der von der Halsgrube aus gefällten Senkrechten liegen müsste, was nicht der Fall ist. Herr R. scheint das zu glauben oder doch wenigstens anzunehmen dass dies „les conditions assurément les plus vraisembables de son équilibre“ p. 18 seien. Zunächst aber p. 16 nimmt er diesen Satz als allgemein gültig an und will ihn durch eine Anführung aus Lionardo da Vinci beweisen, ohne jedoch näher zu bezeichnen, wo diese zu finden ist. Er thut auch gut daran, denn wenn man näher zusieht da

einem Lionardo eine derartige Behauptung doch nicht zuzutrauen ist, so findet man dass Herr R. den Zusatz Lionardo's weglässt, welcher das von Herrn R. als allgemeine Regel Angenommene als solche vielmehr geradezu aufhebt. Lionardo sagt in seinem Buch über die Malerei (ich citire, da mir der italienische Text nicht zu Gebote steht, nach der deutschen Uebersetzung des Malers Johann Georg Böhm des Aelteren. Nürnberg 1786) Observatio 7, S. 25: „Wenn eine Figur auf einem Beine ruht, so wird die Schulter auf der gegenüber stehenden Seite allzeit niedriger seyn, als die andere, und das Halsgrübchen wird sich über der Mitte dieses Beines befinden. Eben dergleichen trägt sich bei jeder Linie zu wo wir eine Figur wie hier sehen [so weit citirt auch Herr R.; dann heisst es aber weiter] deren Arme nicht weit vom Leibe ausgestreckt sind, oder die kein Gewicht weder in der Hand noch auf der Schulter hat, auch die Ausstreckung vom Bein, weder sehr weit hinter- noch vorwärts geschieht", d. h. wenn dies letztere geschieht, dann ist das zuerst Gesagte nicht mehr der Fall. Herr R. behauptet dann weiter, Lionardo sage anderswo: „Que le noeud de la gorge soit sur le milieu de la jointure de la jambe qui supporte le corps." Was er hier als Vorschrift Lionardo's giebt, heisst aber bei diesem selbst (Observ. 22 S. 32): „Das Halsgrübchen von der Keble fällt in gerader Linie auf den Fuss worauf man stehet." Unmittelbar daran schliesst aber Lionardo die Bemerkung, von der Herr R. nichts sagt: „und wenn man einen Arm vorwärts ausstreckt, so weichet besagtes Halsgrübchen aus seiner Stellung vom Fusse ab: und wenn sich das Bein hinunter wendet, so wird sich dieses Halsgrübchen hervor begeben, und also sich in allen Stellungen verändern." Und wenn nun hinterher p. 17 Herr R. auch zugiebt, als ob das von ihm käme, dass das Halsgrübchen nicht immer über dem Standbein sich befinden müsse, obgleich es doch immerhin die wahrscheinlichste Bedingung des Gleichgewichtes sei, ist es erlaubt erst eine falsche Behauptung als allgemeine Regel aufzustellen, zu ihrer Begründung Stellen zu citiren und gerade das Einschränkende wegzulassen und einen Lionardo da Vinci für jeden der ihn nicht selbst zur Hand nimmt als einen hinzustellen der thörichte Behauptungen aufstellt, welche der Augenschein in jedem Augenblick widerlegt? Eine solche aber ist die dass das Halsgrübchen immer senkrecht über der Gelenkverbindung des Beines mit dem Fusse sei, auf welchem die Figur ruhe. Wir hielten es für eine Pflicht Lionardo's volle Worte anzuführen, um seinetwillen, nicht um Herrn R. zu widerlegen, dessen ganze Beweisführung ohnehin mit seiner falschen Voraussetzung fällt.

Sehr interessant in Herrn R.'s Buch sind die Enthüllungen welche er über den Zustand der Verwaltung der Antiken zur Zeit der ersten Aufstellung der melischen Statue macht. Er theilt einen bisher unedirten Brief Clarac's mit, aus welchem sich ergiebt: „le travail dont la Vénus de Milo a été l'objet au Louvre fut exécuté en dehors de son action et de sa surveillance, loin de sa vue, à son insu, donc en quelque sorte à la dérobée, par suite avec hâte" p. 24. Ein solches Verfahren lässt das Verschwinden der Inschrift begreifen und giebt den Vermuthungen Longpérier's, die wir oben aus Friederich's Bausteinen (S. 334) angeführt haben, erneute Wahrscheinlichkeit,

nachdem inzwischen Fröhner (p. 176, Note 2) den Vorwurf einer absichtlichen Vernichtung zurückzuweisen gesucht hat.

Herr R. theilt nun in dem zweiten Theil seiner Abhandlung noch seine eigne Anschauungsweise über den Gegenstand der Darstellung mit. Da ihr eine gewisse Originalität nicht abzusprechen ist, so sei sie mit Weglassung unwesentlicherer Ausführung in ihren Hauptzügen in Folgendem kurz mitgetheilt. Er schliesst sich in der Hauptsache an Quatremère de Quincy an, will aber die Lösung des Problems „präciser und vollständiger" geben p. 28. Ein Hauptgrund für die Gruppirung ist ihm dass die Statue wie hinten so auch auf der linken Seite weniger sorgfältig gearbeitet sei, da man diese Partien, theils wegen der Aufstellung in einer Nische, theils wegen der nebenstehenden Figur nicht oder doch nur sehr unvollständig habe sehen können p. 31. Wenn er hinzufügt dass auch die linke Seite des Gesichtes „merklich vernachlässigter" ist als die andere, so ist schwer abzusehen wie dies durch eine Gruppirung hat verdeckt werden können. Die Vergleichung mit den mehrfach erwähnten Gruppen giebt ihm dann den hinlänglichen Beweis dass hier Venus dargestellt sei, und so kann denn die andere Figur niemand anders als Mars gewesen sein. Die halbentkleidete Venus ist nun aber keine gewöhnliche aus dem Bad steigende. Es ist vielmehr an die symbolische Bedeutung des Bades zu denken als eines „rite fondamental du mariage. La fiancée abandonnait aux eaux profondes [?], comme en sacrifice, toute sa vie virginale; elle en émergeait pour être ointe de parfums, couronnée de roses ou de violettes, puis enveloppée de l'ample voile nuptial, conduite enfin dans cet état, des flambeaux la précédant, vers le foyer dont elle allait désormais garder et nourrir la flamme" p. 39. Dies passt nun aber wenig zu der vorausgesetzten Gruppe; denn diese soll ein eheliches Paar darstellen und in ihr „le moment caractéristique entre tous, où celui qui par le courage et la force a regné dans les combats, revenu près de celle qui est toute douceur et toute grâce, subit son pacifique empire. Telle fut la composition à laquelle appartient sans doute la Vénus de Milo" p. 40. Um nun aber in dieser Vereinigung mit dem Mars ihr den richtigen Charakter einer „grandeur héroïque qui, sans exclure la grâce, la domine pourtant" zu geben, hat der Künstler der in dem Costüm der jungen Gattin beim Heransteigen aus dem heiligen Bad befindlichen Venus statt vollständig jugendlicher Formen vielmehr schon entwickeltere geben können. „La Vénus de Milo est, ce semble, Vénus ayant déjà donné naissance à l'Amour, et, dans cet appareil du premier jour où elle fut unie à Mars, belle d'une beauté qui est devenue différente sans que son intégrité en ait souffert, telle qu'une fleur qui en se transformant et se développant est devenue fruit" p. 48 f. Also Venus aus dem bräutlichen Bad steigend und daher halb entblösst und jungfräulich, mit Mars gruppirt zum ehelichen Paar, daher verschleiert, entwickeltere Formen, Mutter des Amor, aber ohne dass es der Schönheit geschadet hat, die nur eine andere geworden ist. Wie löst sich dieses Räthsel? Sehr einfach. Die Gruppe von welcher die melische Statue ein Theil ist, stammt von einer älteren Composition ab. In dieser war Venus ganz anders dargestellt: „elle offrait

l'image de l'épouse divine parée de tous ses atours, enveloppée de tous ses voiles, ceinte aussi sans doute sur sa fine tunique de cette ceinture où Homère assure que se cachaient toutes les séductions" p. 59 f. Wie daraus die melische Statue hat werden können, ist gleichfalls sehr einfach: sie hat sich der gerade gültigen späteren Mode im Costüm wie in der Art der Schönheit gefügt. „Le groupe de Mars et Vénus, à l'une des représentations duquel appartenait la Vénus de Milo, très-ancien dans son premier type, s'est transformé dans des reproductions successives, et teint en quelque sorte de la couleur des siècles qu'il traversait; la Vénus associée à Mars dans ce groupe, toujours la même pour l'attitude, a changé par degrés d'attributs et de traits, et pris, à chaque époque, le costume et le genre de beauté que cette époque affectionnait; par conséquent enfin, si l'on essaye de restituer le groupe de Mars et Vénus, en prenant pour base un des éléments qui composaient une des reproductions de ce groupe, il importe de déterminer au préalable à quelle époque cet élément appartient, afin de lui assortir l'autre en conséquence" p. 61. Und dieses letztere gelingt Herrn R. in der That auch. Da die melische Statue ja nur eine moderne Nachahmung eines älteren Werkes ist, so kann der Styl weiter keine Schwierigkeit machen. Und so braucht sich Herr R. nur im eignen Hause, im Louvre, umzusehen, und siehe da! ein schönes Geschick hat den vermissten Gemahl gleichfalls dorthin gelangen lassen. Es ist kein anderer als der Borghesische Mars; denn dass diese Statue nur Mars und nicht Achill sein könne, beweist Herr R. auf S. 54 f. Die Haltung ist ja fast dieselbe wie die des Mars in den beiden Gruppen. Freilich ist der Kopf des Borghesischen Mars geneigt und bei den Männern der beiden Gruppen ist er es nicht; aber vermuthlich hielten es die Meister dieser Gruppen nicht für passend dem Mars, der ja eigentlich der Kaiser selbst sein sollte, diese nicht gerade majestätische Haltung des Kopfes zu geben p. 53.« Zudem — und dieser Grund ist nun in der That sehr naiv — haben ja auch die Frauengestalten jener Gruppen einen ganz andern Ausdruck als die melische Statue. Also erst beruft man sich auf die Aehnlichkeit, welche den Grund abgeben muss für die Gleichheit des Gegenstandes der Darstellung, und dann muss die Unähnlichkeit der weiblichen Figuren den Grund dazu hergeben dass, wie sie einander unähnlich sind, analog auch die männlichen einander unähnlich sein können. Nichtsdestoweniger sind aber diese Gruppen maassgebend für die melische Statue und die mit ihr wiederherzustellende Gruppe! Nun aber der Beweis dass die melische und die borghesische Statue zu einer Gruppe gehören. Die linke Seite der melischen Statue ist weniger sorgfältig gearbeitet als die andere, und ebenso ist die rechte Seite der borghesischen Statue und der übrigen Wiederholungen desselben Typus vernachlässigter als die linke: „preuve évidente que cette Vénus et ce Mars étaient des figures placées de telle sorte que le spectateur ne devait bien voir ni le côté gauche de la première ni le côté droit de la seconde. Et c'est précisément ce qui arrive si on les assemble comme sont assemblés le Mars-Adrien et la Vénus-Sabine ainsi que le Mars et la Vénus de Florence" p. 56. Nun sind aber die beiden Statuen von verschiedenem Styl, ja sogar

von nicht entsprechender Grösse. Die Borghesische Statue stammt nach Herrn R. aus dem 5ten Jahrhundert (p. 58), die melische sei dagegen „ein Product der Schule oder wenigstens der Zeit des Lysippus“ p. 47. Auch hier ist leicht geholfen. Man muss eben die eine nach der andern ummodeln und man erhält die Gruppe — es fragt sich nur welche der beiden Statuen man als Ausgangspunkt nehmen will. „Si l'on voulait restituer dans sa forme primitive la composition dans laquelle la Vénus de Milo a son origine, en prenant pour point d'appui le Mars Borghèse, il faudrait, en donnant à la Vénus qu'on lui associerait des dimensions un peu inférieures à celle de la Vénus de Milo, qui est plus grande que le Mars Borghèse, la vêtir du costume usité dans les monuments du siècle de Périclès. Si, au contraire, on voulait restituer la composition en prenant pour point d'appui la Vénus de Milo telle qu'elle est, il faudrait placer auprès d'elle un Mars qui reproduirait la statue de la collection Borghèse, dans des dimensions un peu supérieures, avec des formes plus rapprochées de celles des productions du temps d'Alexandre que les formes mêmes qu'offrent les répétitions plus ou moins complètes du même type, renfermées dans le Musée du Vatican, dans celui du Capitole, dans celui de Dresde, dans le Campo Santo de Pise.“ Ob wohl Herr R. daran gedacht hat welche armselige Stellung dadurch die berühmte Statue gewinnt, auch wenn wir ganz von der wunderlichen Manipulation absehen die er ihr wenigstens hypothetisch zumuthet? Aus der Art und Weise wie er sich auf den letzten Seiten seiner Abhandlung energisch gegen jede wirkliche Vornahme einer Restauration erklärt — und hierin stimmen wir ihm vollständig bei; sind doch auch wir weit davon entfernt zu glauben unser Vorschlag einer Restauration, selbst wenn er Beifall findet, sollte irgendwie am Original in Ausführung gebracht werden — aus jener Art und Weise geht deutlich hervor wie hoch er die Statue und ihren künstlerischen Werth schätzt; und dennoch wäre sie nach ihm kein originales Werk eines frei und selbständig schaffenden Künstlers, sondern nur eine Nachahmung eines früheren Werkes, bei welchem der Nachahmer nur verstanden hätte im Costüm und der Art der Schönheit diejenigen Veränderungen anzubringen, welche dem Geschmack seiner Zeit entsprochen hätten. Das wäre nun freilich in diesem Falle recht viel; denn auf Rechnung des Nachahmers käme, da das Vorbild bekleidet gewesen sein muss, der nackte Oberkörper in seiner ganzen wunderbaren Schönheit, gerade der anerkanntermaassen werthvollere Theil der Statue. Fernerhin aber auch die eigenthümliche Art der Bekleidung, die doch neu erdacht werden musste, da das Original ganz bekleidet gewesen sein soll. Auch der Ausdruck des Kopfes muss Werk des Nachahmers sein, wie ja die Frauenköpfe der anderen Gruppen beweisen würden, die so ganz anderen Ausdruck haben. Somit wäre alles Eigenthümliche Sache des Nachahmers, mit Ausnahme des einzigen Punktes, in welchem er sich treu an das Original gehalten hätte: er hätte die linke Seite weniger sorgfältig ausgearbeitet als die rechte! Ein solcher Nachahmer gleicht nun aber einem Originalkünstler auf's Haar, so dass er, selbst innerhalb des Gedankenganges des Herrn R., am besten über Bord geworfen würde, wenn nur der leidige Schematismus es erlaubte ein Kunstwerk als solches

individuell zu betrachten. Wir aber weisen die sämmtlichen Ravaisson'schen Anschauungen und Forderungen aus den in den früheren Paragraphen auseinandergesetzten Gründen zurück, bis auf die eine Mittheilung dass Keile auf der linken Seite vorhanden waren, die herausgenommen werden müssen. Dies scheint denn auch bei der Neuaufstellung, von der Herr R. nicht berichtet ob und wie weit sie seinen Vorschlägen entsprechend ausgeführt worden ist, geschehen zu sein; denn in unserer nach einer Braun'schen Photographie der neuaufgestellten Statue gemachten Zeichnung Taf. III, Fig. 9 fällt das von der Halsgrube gefällte Perpendikel etwas weiter nach links als auf der geometrischen Zeichnung. Wie aber trotzdem der Gesammteindruck der Statue durchaus derselbe bleibt, wie der Charakter und die Tendenz ihrer Haltung, die zurückweisende Hoheit unverändert auch jetzt hervortritt, zeigt ebenfalls gerade diese bildliche Darstellung, und so verehren wir denn nach wie vor in dieser Statue die hohe Frau von Milo.

Anhang.

Die bisher bei der Kunstbetrachtung und -beurtheilung noch nicht angewandte geometrische Zeichnung schien mir zu ihrer Einführung und Begründung einer näheren Auseinandersetzung ihres Wesens sowie der Art ihrer Herstellung zu bedürfen. Ein Fachmann, mein Freund Herr August Schlimbach, war so freundlich mir nachfolgenden, von ihm zu diesem Zwecke verfassten Aufsatz zu Geboto zu stellen. Zugleich verweise ich auf Landzert's Aufsatz in dem Archiv für Anthropologie Bd. II. S. 1—16: „Welche Art bildlicher Darstellung braucht der Naturforscher?" woselbst S. 3 eine Zeichnung von Professor Lucae's Zeichenapparat. Herr Schlimbach schreibt:

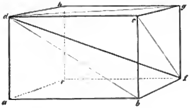
Die gewöhnliche Art bildlicher Darstellung geschieht der äussern Wahrnehmung gemäss unter Beobachtung der Regeln der Perspective. Soll eine derartige Zeichnung den der Wirklichkeit entsprechenden Eindruck hervorbringen, so muss sie durchaus von ihrem unverrückbaren Augenpunkte aus betrachtet werden. Der Sachverständige wird diesen Augenpunkt zu finden wissen, dem Laien aber kommt der Umstand zu Hülfe, dass man bei der Aufnahme von Gegenständen, sei es mit Bewusstsein, sei es nur in einem instinctiven Gefühle, gewisse Regeln einhält, durch welche eine annähernde Uebereinstimmung herbeigeführt wird. Sobald aber aus äusseren Gründen von diesen Normen abgewichen ist, wird ein in der gewöhnlichen Weise betrachtetes Bild als ein mehr oder minder verzerrtes, jedenfalls als ein unrichtig gezeichnetes erscheinen, und es ist deshalb durchaus geboten, zuvor den Augenpunkt zu suchen. Als Beispiel führe ich Photographien an, welche das Innere einer Kirche zur Anschauung bringen sollen. Die räumlichen Verhältnisse gestatten dort nur die Aufnahme aus kurzer Entfernung; dem entsprechend muss man beim Betrachten des Bildes, um den richtigen Eindruck zu gewinnen, das Auge nahe an den unteren Rand bringen. Zuweilen lässt sich der Augenpunkt ziemlich genau aus dem Bilde selbst finden. Lübke's Kunstgeschichte enthält auf Seite 297 (3. Auflage) die innere Ansicht des Doms zu Speier. Dort braucht man nur die in der Natur parallelen, auf dem Bilde aber convergirenden Linien bis zu ihrem Durchschnittspunkte zu verlängern und die Stelle ist gefunden, über welcher in kurzer Entfernung der Augenpunkt liegt. Von dort aus betrachtet, bekommt das Bild erst Leben.

Aus Vorstehendem ist ersichtlich, welche Rolle der Augenpunkt schon bei der blossen Betrachtung eines Bildes spielt. Handelt es sich aber darum Messungen zu wissenschaftlichen Zwecken an dem Bilde vorzunehmen, dann wird der Augenpunkt geradezu unentbehrlich. Hierbei treten aber manche Schwierigkeiten ein. Zunächst wird eine mathematisch genaue Angabe des Augenpunktes gefordert, und wenn dies

möglich gemacht ist, so sind Berechnungen anzustellen, welche keineswegs zu den wenig verwickelten gehören und das ganze Verfahren als ein unpraktisches qualificiren.

Um diese Schwierigkeit zu vermeiden, bleibt nur der Ausweg, sich vom Augenpunkte bei der bildlichen Darstellung ganz und gar frei zu machen, dadurch dass man sich ihn vom darzustellenden Gegenstande in unendliche Ferne hinausgerückt denkt. Darauf nämlich fussend, dass sämmtliche Strahlen, welche vom Objecte nach dem unendlich fernen Augenpunkte hinlaufen, unter einander parallel sein müssen, lassen sich dieselben in beliebiger Entfernung vom Objecte auf einer Ebene, die in rechtwinkliger Lage sich zu demselben befindet, auffangen; in dieser Weise erhält man eine orthogonale Projection oder geometrische Zeichnung. Solch eine Darstellung bringt den Gegenstand in seinem Totalumfange zur Anschauung, während die perspectivische Zeichnung (centrale Projection, bei welcher indessen die Projectionsebene zwischen Object und Centrum liegt) in demselben Maasse weniger vom Gegenstande sehen lässt, je näher diesem der Augenpunkt angenommen ist. Die Hauptsache indessen bleibt der bereits angedeutete Umstand, dass man über die Grössenverhältnisse des Gegenstandes durch directe Messung an der geometrischen Zeichnung ohne viele Umstände Aufschluss erhält.

Am Meisten ist Obiges der Fall bei Entfernungen zwischen Punkten, welche von der Aufnahmeebene gleichweit entfernt sind: das Messen allein liefert schon das Resultat. Aber auch die Entfernung zwischen anders gelegenen Punkten lässt sich bestimmen, freilich nicht ohne vorgängige Berechnung, die jedoch in Folge des Parallelismus der vom Objecte ausgehenden Strahlen lange nicht so verwickelt ist wie bei der perspectivischen Zeichnung. Zu dem Zwecke genügt indessen vom Gegenstande nicht eine Ansicht allein, sondern man bedarf deren zwei und zwar Projectionen auf Ebenen, die am Besten in rechtem Winkel zu einander liegen: man bedarf vom Gegenstande gewissermaassen einen Grundriss und einen Anfriss. Die Entwickelung der hierzu nöthigen Formel erheischt einzig und allein die Kenntniss des pythagoräischen Lehrsatzes und kann an folgender Figur leicht vorgenommen werden.



Es handelt sich in vorstehender Construction um die Länge der Linie *df*; sie direct zu messen soll nicht möglich sein, dagegen besitzt man von ihr zwei geometrische Zeichnungen, die eine auf der Ebene *abcd* in der Linie *db*, die andere auf der

rechtwinklig an erstere stossenden Ebene *bfgc* in der Linie *cf*. Zur Auffindung der Formel bedarf es zwischen obigen Ebenen der Construction einer rechtwinkligen Säule, in welcher die Linie *df* als Diagonale vorkommt. Ist in dieser Construction ausser den Projectionen *db* und *cf* auch noch die Höhe *bc* bekannt, so ergeben sich nach dem pythagoräischen Lehrsatze folgende Gleichungen:

$$\overline{dc}^2 = \overline{db}^2 \div \overline{bc}^2;$$
$$\overline{cg}^2 = \overline{cf}^2 \div \overline{fg}^2 = \overline{cf}^2 \div \overline{bc}^2;$$

hat man demzufolge die Linien *dc* und *cg* bestimmt, so ergibt sich wieder die Länge der Diagonale *dg* aus der Gleichung:

$$\overline{dg}^2 = \overline{dc}^2 + \overline{cg}^2;$$

endlich bei nochmaliger Anwendung des pyth. Satzes erhält man:

$$\overline{df}^2 = \overline{dg}^2 + \overline{fg}^2 \text{ oder}$$
$$df = \sqrt{\overline{dg}^2 + \overline{fg}^2}, \text{ oder da } fg = bc,$$
$$df = \sqrt{\overline{dg}^2 + \overline{bc}^2}.$$

Setzt man für $\overline{dg}^2$ seinen Werth $\overline{dc}^2 + \overline{cg}^2$ so erhält man:

$$df = \sqrt{\overline{dc}^2 + \overline{cg}^2 + \overline{bc}^2}.$$

Nach weiterer Einstellung der Werthe von $\overline{dc}^2$ und $\overline{cg}^2$ ergibt sich als Schlussformel:

$$df = \sqrt{\overline{db}^2 \div \overline{bc}^2 + \overline{cf}^2 \div \overline{bc}^2 + \overline{bc}^2} =$$
$$= \sqrt{\overline{db}^2 + \overline{cf}^2 \div \overline{bc}^2}.$$

In Worte gefasst, heisst der Satz folgendermaassen: Die wirkliche Ausdehnung einer Linie, von welcher man zwei orthogonale Projectionen (geometrische Zeichnungen) sammt deren Höhe kennt, wird dadurch gefunden, dass man die Länge der Projectionen quadrirt, von der Summe dieser Resultate das Quadrat der Höhe subtrahirt und aus der Differenz die Wurzel zieht.

Es bleibt die Frage übrig: Auf welche Weise lässt sich eine geometrische Zeichnung bequem herstellen? Die Antwort hierauf hat Herr Professor Lucae durch die Construction eines Apparates gegeben, vermittelst dessen er von anatomischen, d. h. also von nicht allzu umfangreichen Gegenständen geometrische Zeichnungen anfertigt und zwar immer in zwei Ansichten, welche nach Obigem den für die anatomischen Zwecke ausserordentlich wichtigen Vortheil gewähren, dass man die Entfernung zwischen zwei beliebigen Punkten des Objects, wenn diese beide in jeder Zeichnung angegeben sind, sonder Mühe bestimmen kann.

Der Apparat selbst entspricht ganz obiger Figur: Auf einer wagerecht liegenden Eichenplatte *abfe* erhebt sich genau im rechten Winkel ein Gestell von demselben Materiale, gross genug, um zwischen den Seiten *aehd* und *bfgc* das Aufnahmeobject befestigen zu können. Dieses Object ist auf zwei der andern rechtwinklig an einander stossenden Wände, die man aus ganz ebengeschliffenen Glastafeln herstellen kann, zu projiciren. Am leichtesten ausführbar ist dies von der oberen Seite *dcgh*.

Man benutzt dazu ein etwa fusshohes Stativ mit breitem nur nach der einen Seite ausgebogenem Fusse, an dessen oberem Ende nach der entgegengesetzten Seite hervortretend ein Diopter angebracht ist. Weiter abwärts am Stativ befindet sich noch ein Fadenkreuz, vermittelst einer Klemmschraube so verstellbar, dass eine vom Diopter durch das Fadenkreuz bis zur Glasplatte gezogene Linie genau senkrecht auf letzterer steht. Hat man nun in oben beschriebener Weise ein Object befestigt, so kann man auf der Glasplatte das Stativ so verschieben, dass man durch Diopter und Fadenkreuz senkrecht auf jeden beliebigen Punkt des Objectes hinabsieht, um auf der Glastafel mit Tusche den Punkt anzugeben, wo diese Senkrechte hindurchgeht. *) In solcher Weise lassen sich die Conturen des Objectes und sonst vielleicht für Messungen interessante Punkte auf der Glastafel angeben und von letzterer durch ein einfaches Verfahren abbausen. Ist die erhaltene Zeichnung zu gross, so lässt sie sich wohl am Besten mit Hülfe des Storchschnabels in einem bestimmten Verhältnisse verjüngen, doch kann man dazu wiederum den Lucae'schen Apparat benutzen: Man legt an Stelle des Objectes die Zeichnung unter die Glastafel, stellt das Stativ fest und visirt vom Diopter aus nach jedem Punkte der Zeichnung, um diesen wiederum auf der Glastafel anzugeben und somit ein verkleinertes Bild zu bekommen.

Das zweite Bild, das für Messungen nöthig ist, müsste von der Ebene *abcd* oder *efgh* aufgenommen werden. Die Handhabung des Stativs wäre aber unter solchen Umständen eine schwierige. Ein Auskunftsmittel gibt es darin, dass man nicht mit der Aufnahmeebene wechselt, wohl aber dem Objecte eine andere Lage verschafft, welche indessen von der ursprünglichen genau um 90 Grad verschieden sein muss. Sonder Schwierigkeit lässt sich dies erreichen, wenn das Object in einem zweiten kleineren Gestelle befestigt wird, dessen Querdurchschnitt genau ein quadratischer ist und welches sich so der Länge nach in das Hauptgestell hineinschieben lässt, dass es in den Rahmen *bfgc* und *aehd* genau hineinpasst und dort mit Schrauben befestigt werden kann. Hat man alsdann von dem Objecte die eine geometrische Zeichnung bekommen, so nimmt man es mit dem kleineren Gestelle heraus, dreht dieses um 90 Grad und schiebt es zum Zwecke der wiederholten Abzeichnung nochmals unter die Glastafel.

Eines darf bei den Zeichnungen nicht vergessen werden, dass nämlich auf jeder derselben eine Basislinie, welche auf der Drehungsaxe genau senkrecht steht, mit angegeben wird; denn mit Hülfe dieser ist die für die Berechnung durchaus nöthige Höhe zu ermitteln.

*) Diese Arbeit ist eine mühsame und bedarf einer in dem Verfahren geübten, jedoch keineswegs einer künstlerischen Hand. Im Vorliegenden ist sie in dankenswerther Weise von zwei Neffen des Herrn Professor Lucae ausgeführt worden.

Verzeichniss der Abbildungen.


1.
2.
a
b
c
d

3



4



Taf. III.



5







8.



6.



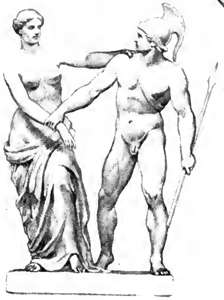
10.



11.



12.



13.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

A. Conze.

[illegible]

Akademische Abhandlungen

kleine Schriften

[illegible]

Archäologische Zeitung.

[illegible]



[illegible]

Orpheus und Herakles

[illegible]

[illegible]

[illegible] des [illegible] im [illegible]

[illegible]

A. [illegible]

[illegible]

Akademische Abhandlungen

und

Kleine Schriften

von

Eduard Gerhard.

[illegible]

Archäologische Zeitung.

Neue Folge.

[illegible]

E. Curtius und [illegible] Friederichs

[illegible]

E. Hübner.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Akademische Abhandlungen

[illegible]

kleine Schriften

[illegible]

Archäologische Zeitung

[illegible]

E. Cu[illegible] Friederi[illegible]

[illegible]

E. H[illegible]r.

[illegible]

Akademische Abhandlungen

Archäologische Zeitung